PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA„
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 22 - ROMA, 2 GIUGNO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

ANALISI DELL'UOMO

« Conoscere se stessi » è il còmpito dato dall'oracolo antico all'uomo, attorno al quale si affaticò il Padre Socrate: un compito simile è il segno del limite dell'uomo ma anche della sua grandezza. Mettersi alla ricerca di se stessi, significa che intanto non ci si conosce o ci si conosce poco, insufficientemente...: perciò ci punge il desiderio, l'ansia di trovarci tali quali siamo per poter operare ed essere quali si deve o ci piace operare ad essere. L'animale vive potentemente la sua vita, non ha il problema di conoscerla e di conoscere se stesso: basta che si lanci con la guida dell'istinto e col meccanismo dell'addestramento alla soddisfazione dei bisogni vitali.

Il compimento delle funzioni vitali, lo porta a poco a poco a trascendere la vita stessa, perchè si chiede il significato e il perchè della vita che si distende cogli anni: cos'è questo vivere? questo mio essere? a che scopo? come finisce, come ha da finire quest'avventura? Vale a dire, il problema della vita e della morte, della sanità e della malattia, del successo e dell'insuccesso... dell'esistenza, rimanda al problema dell'essere ovvero alla ricerca della chiarificazione — la *Lichtung* di Heidegger — del senso, della struttura e dell'esito del nostro essere. Ecco il nòcciolo: interpretare la vita nell'essere, in funzione dell'essere di quell'esistenza ch'è l'uomo.

Ma come interpretare la vita dentro e in funzione dell'essere? La vita è l'essere del corpo e dell'anima: la filosofia si è assunto il còmpito di sviscerare la natura di quest'anima, ma è un compito infinito che la filosofia cerca di assolvere nel suo processo storico. Quel che la filosofia ci dice dell'essere dell'uomo è la forma della sua struttura, non l'essere ch'essa suppone già dato e presente alla coscienza di ognuno nella vita vissuta. E' questo l'essere di coscienza di sentirvi vivi e coscienti, contenti o scontenti, fiduciosi o disperati, sani o ammalati...; è l'essere infanti, adolescenti, giovani, maturi, vecchi — chi non ha l'esperienza vissuta di queste situazioni non sa cos'è l'esser uomo, non vive l'atmosfera dell'essere umano. L'essere dell'uomo si rivela perciò nell'*esistenza*. La biologia, la fisiologia ,la medicina, la psicologia... avrebbero allora il sopravvento sulla filosofia, sulla morale, sulla religione nell'analisi dell'uomo? No di certo. Le analisi proprie di queste discipline quanto mai preziose non hanno carattere conclusivo ovvero interpretativo, ma descrittivo e informativo, cioè fenomenologico e non ontologico per dirla con la terminologia moderna. Esse rimandano tutte ad una fondazione più originaria della realtà che descrivono e non sono in grado di interpretare dal punto di vista totale dell'essere dell'uomo: questo resta un mistero, si presenta ancora, dopo quasi tremila anni di pensiero filosofico, avvolto in un denso alone di mistero che ci punge e ci spinge ad aprire un varco per esser chiari a noi stessi. Le funzioni inferiori che fondano il nostro essere e la qualificazione nella realtà del mondo che ci circonda, come la nutrizione e la riproduzione, certamente ci appartengono, ma non bastano a dire chi siamo: se bastassero, saremmo placidi animali e non gli uomini inquieti che siamo. Le funzioni superiori dell'intendere, del volere, dell'amore, dell'ira e affini, sembrano chiudere più da vicino la pecularità della nostra natura ma non l'esauriscono precisamente perchè limitate e condizionate in basso dalle funzioni della vitalità e della sensibilità. Un intellettuale, un volitivo, un passionale puro... è un mostro che nella realtà troppo spesso dventa una disgrazia per l'umanità, come la storia, anche la più recente, attesta con lampante evidenza. Resta allora da considerare l'uomo come un « tutto funzionale » dentro le tre sfere della vitalità, della sensibilità e dell'attività spirituale che gli competono. Tale tutto funzionale si dà continuamente nel dispiegamento dell'attività rispettiva di ciascuna sfera come nei rapporti che si articolano fra le sfere stesse — ciascuna in se stessa e ciascuna con le altre due — in una tensione che si viene complicando e approfondendo col ritmo stesso della vita, con le sue crisi e i suoi conflitti. Parlare a questo riguardo di « dialettica della vita » è un'espressione troppo generica e punto adeguata: si tratta della dialettica di quel particolare vivere ch'è l'uomo, ed è perciò l'*essere* dell'uomo che tocca indagare per interpretare il senso e l'esito della sua vita. E com'è che l'uomo appare a se stesso? Come un « essere in disagio », minacciato da una fragilità congenita.

Tale fragilità si presenta tanto nel corpo come nello spirito, nelle funzioni vegetative e sensitive come in quelle intellettive: se non fosse un'espressione piuttosto esotica, direi che l'uomo è un « essere di mancanza », un essere che è in pericolo continuo, che perde continuamente quota. Più si scende nella scala degli esseri e più l'essere si fa consistente e tetragono: l'animale ha una vita più consistente dell'uomo, la pianta più dell'animale, e i minerali durano milioni di anni. L'uomo quand'è considerato come un « tutto », nel senso ch'è stato indicato, è il più aggrovigliato guazzabuglio che si dia sotto il cielo, ed è per questo che anche noi cerchiamo di chiarire a noi stessi cos'è l'uomo, come se lo chiedeva Kant nella conclusione della Critica della ragion pura: *Was ist der Mensch?*

Certamente senza le scienze naturali e mediche non si può spiegare l'uomo; l'uomo respira, si nutre, si riproduce e le leggi dell'eredità trovate dall'abate Mendel coll'incrocio dei piselli, si applicano anche all'uomo; i processi patologici dell'organismo hanno un decorso costante che la medicina può entro certi limiti seguire ed anche guarire con appropriati interventi. Ma le scienze non spiegano l'uomo: non spiegano l'inserzione profonda che si osserva spesso fra questi processi normali e patologici con le funzioni superiori dello spirito, ch'è il fatto più caratteristico e sconcertante in questo punto.

Com'è che le condizioni umorali alterano non soltanto le funzioni negative ma le stesse funzioni superiori, causando profondi collassi psicologici che possono avere anche l'esito catastrofico o producono esaltazioni di euforia che possono imprimere un orientamento del tutto nuovo alla vita? Non c'è quindi, nel mare tempestoso dell'essere umano, soltanto un movimento di flusso e riflusso dall'alto in basso ma anche dal basso in alto, e in ambedue i sensi nelle forme più inattese e nelle proporzioni più insospettate: uno spirito può restar vigoroso anche nei più acerbi spasimi fisici e sull'orlo della morte, mentre si può crollare in una depressione permanente per un nonnulla come può essere uno sgarbo ricevuto (nelle sfera psichica) o un improvviso cambiamento di temperatura (nel campo fisiologico). E' facile dare una risposta puramente scientifica o puramente filosofica a questo problema: la scienza e la filosofia non cessano mai di darne qualcuna. Meno facile è di comprendere l'essere dell'uomo che « soffre » queste alternative le quali sono la sostanza stessa del problema che noi siamo a noi stessi e ci danno il tormento dell'attesa per una risposta che ci riporti a noi stessi.

Cornelio Fabro

E. Greco - La Triestina *(Terracotta)*

SIMULACRI E REALTÀ

IL DETERSIVO TOTALE

A dimenticare si fa presto; a dimenticare le pene, gli affanni, le torture degli altri il tempo diviene un sincopato. Giudizio ingiusto ed amaro questo? Vediamo. Quanti sono coloro che ancor oggi hanno un ricordo pur vago di quei giovani che nei campi di Buchenwald di Auschiwitz, furono testimoni della crudeltà più insensata, delle più nefande atrocità, delle torture più bestiali? Eppure dal 1946 al '47 i giornali narrarono con veracità non sospettabile casi orribili. Ma anche se gli episodi individuali sono caduti dalla nostra mente, non poteva rimanere senza traccia il fatto che tanti poveri ragazzi abbiano avuto per sfondo della lor prima età il forno crematorio. Che atroce favola, che atroce realtà! Dell'una e dell'altra noi non abbiamo più ricordo. Non ci siamo mai chiesti quale fu la sorte di quelli che sopravvissero. Che sono mai diventati?

Ce lo fa indovinare un uomo di cuore e di scienza che fu chiamato a dirigere nel 1947 una casa per giovani deportati. Psicologo di lunga esperienza umana, egli indovina subito quali sono i meccanismi mentali ed affettivi che muovono questi temibili ed involontari mostri.

Ciò che li caratterizza è anzitutto una volontà feroce di vivere, e una paura senza limiti, che si manifesta con ipocondria invincibile, avidità e passione allarmante di possedere, di solito estranee ai giovani di quell'età.

A servizio di questa volontà, diffidenza profonda verso tutti e verso tutto. Lotte feroci si scatenavano quando si tentava di separare qualcuno dal gruppo. E non amicizia e solidarietà li spingeva a far barriera comune, ma la convinzione che fosse più difficile difendersi di fronte agli assistenti, se divisi in gruppi più ridotti.

A tener vivo il senso della vendetta c'era la convinzione che il mondo dovesse compensarli in tutti i modi delle loro sofferenze.

Questa idea purtroppo era stata loro infusa da chi li aveva liberati: uomini di cuore certo, sdegnati e commossi della loro sorte, ma tuttavia insensati a tal punto da lasciare scatenate furie che consideravano come diritto della conquistata libertà uccidere e violare.

Convinti che tutto fosse dovuto ai giovani deportati, non a guarire si adoperavano, ma a vivere più intensamente e più drammaticamente possibile la loro malattia. L'educatore che tentò di trarre da quelle furenti e tempestose vittime qualche moto di umana pietà, confessa con amara sincerità che tutta la dedizione illuminata di quelli che eran preposti alla rieducazione dei giovani deportati non fu coronata da successo. « Il risultato del nostro lavoro potè solo evitare che noi fossimo considerati nemici e ladri. Ma in profondità nulla fu mutato ».

Avvertimento agli ingenui cui piace credere che tutte le tracce del male possano essere cancellate. Tiepidi nel prevenire, si profumano la coscienza con essenze di speranza, certi che un detersivo totale possa essere fabbricato.

Nazareno Padellaro

SOMMARIO

CRISI NELLE UNIVERSITÀ ITALIANE

E' nella coscienza dei docenti universitari e dei dirigenti della pubblica istruzione la persuasione che la Scuola superiore italiana, che pure si dimostra tuttora capace di preparare una minoranza di giovani volenterosi ad attività ed a cimenti di prim'ordine, sia l'incubatrice di una maggioranza di studenti non volenterosi o non capaci di una preparazione adeguata e perciò sia la responsabile maggiore di una pletora di laureati destinati ad essere disoccupati o male occupati.

E' generale il rilievo che gli studi superiori del nostro Paese, si svolgono talora in una atmosfera depressa.

Sulle cause di questa non felice situazione si discute da tempo, senza arrivare a deliberazioni efficienti, perchè sopratutto, pensiamo, cause ed effetti interferiscono tra loro.

Così, ad esempio, il disinteresse che talora si rileva di alcuni docenti per l'insegnamento può esser figlio e, ad un tempo, generatore dell'assenteismo dei giovani; l'affollamento di alcune Università e lo spopolamento di altre può avere, tra le cause, il costume del poco impegno che la maggioranza dei giovani pone nella propria preparazione culturale e professionale.

In realtà la maggioranza dei laureandi si dedica con impegno quasi unicamente agli esami, che prepara sui libri o sulle dispense, prescindendo dal diretto contatto con i docenti e talora pure dalla dimestichezza con le attrezzature tecniche che sussidiano lo studio teorico ed anche dalla visione della documentazione scientifica che i docenti fanno.

Da noi insomma i corsi universitari sono « scuola » per una minoranza, vera *élite* di giovani, sinecura per una notevole maggioranza. La piaga universitaria, che genera la piaga dei troppi laureati, consiste dunque, secondo chi scrive, principalmente nel *costume* sopra adombrato, che nelle nostre università è invalso e si è consolidato, specialmente dopo la grande guerra, quando il numero degli iscritti si è più che quadruplicato ed il conseguimento dei diplomi di laurea è divenuto più agevole.

Questa pletora di laureati, questi intellettuali esposti alla disoccupazione in un numero che non si riscontra forse in nessun altro paese del mondo, sono in realtà un fenomeno che abbiamo l'obbligo di correggere: le proposte avanzate sono numerose, e si ripetono forse da qualche decennio senza che alcuna di esse venga adottata e neppure con ferma volontà considerata. Quali sono, tra queste proposte, quelle più facilmente realizzabili?

a) Si domanda che a posto ed in luogo dell'*Esame di Stato*, del quale non si è soddisfatti, sia istituito un esame di ammissione alle diverse Facoltà Universitarie, così come oggi si pratica per la Facoltà di Magistero: attraverso tale esame si dovrebbe poi raggiungere, secondo alcuni, la eliminazione di un terzo o metà dei concorrenti.

b) Si propone anche che a metà dei Corsi universitari sia posto uno sbarramento, non come ora, in qualche caso si pratica, di non accesso al terzo anno, qualora non si siano superati gli esami del primo e del secondo, ma invece proprio per eliminare i non adatti o i poco adatti, alla fine del secondo o terzo anno, dalle Università.

c) Si torna a proporre il *numerus clausus*, variamente inteso.

d) Si invoca un maggior vigore negli esami delle differenti discipline ed in quello di laurea.

Il pensiero di chi scrive queste note è che, mentre ognuna di queste provvidenze può avere un certo risultato nell'attenuare la crisi di depressione degli studi, l'applicazione di una sola di esse, quando anche vi sia volontà ferma e concorde dei docenti, non sia sufficiente e capace di riportare i nostri studi universitari all'altezza ed alla serietà desiderata.

Bisogna invece addivenire alla applicazione di un piano di riforma complesso, comprendendo tutte o quasi tutte le provvidenze suindicate, bene coordinandole e contemperandole.

Tale riforma poi deve tendere ad utilizzare tutto ciò che esiste delle buone tradizioni universitarie nostre, ferme restando le norme ed i criteri generali, che presiedono alle nostre istituzioni universitarie, si deve cioè addivenire ad una mutazione totale e contemporanea del nostro costume didattico e della condotta scolastica dei giovani, tenendo conto che le mutazioni che si propongono sono interdipendenti e complementari tra loro.

Sintetizzo al massimo le mie proposte:

a) Esame di ammissione a ciascuna Facoltà dei licenziati di tutte le scuole medie supeiori, con eliminazione di almeno un terzo degli esaminati.

b) Sbarramento da istituire al secondo o al terzo anno dei corsi universitari di ogni Facoltà: i giovani, cui si inibisca la prosecuzione degli studi sino al dottorato potranno conseguire un *diploma;* agli esami di diploma dovrà farsi una eliminazione che dovrà essere *non superiore* al terzo dei concorrenti

Si avranno allora due categorie di licenziati dalle Università, cioè i *diplomati* ed i *dottori*, laureati.

La qualifica di dottore, attraverso queste tre eliminatorie, sarà dunque allora ristretta ad una vera *élite* di giovani, il cui numero non raggiungerà forse la terza o la quarta parte dei laureati di oggi.

c) Ripartizione della popolazione scolastica tra tutte le Università esistenti, affinchè sia medicata la piaga della pletora di iscritti non frequentanti, e giustificati dalla incapienza dei locali e dalla insufficienza del personale e delle attrezzature scientifiche e didattiche relativamente al numero degli iscritti; potenziamento al massimo di ciascuna Facoltà ed *obbligo di frequenza* degli iscritti.

d) Attenuazione della stridente distribuzione delle Università nell'Italia continentale, tra il centro-nord ed il centro-sud d'Italia, il primo oggi dotato di ben 18 Università con 137 Facoltà, di esse alcune pletoriche di iscritti ed altre anemiche, e il secondo dotato di sole tre Università con 31 Facoltà, queste tutte pletoriche al massimo di iscritti e carenti perciò di mezzi di studio e di personale docente.

Il disagio nel quale si svolgono gli insegnamenti nelle Università risalta ad esempio dal confronto del rapporto professori-studenti nelle due zone: le 18 Università del centro-sud, ad esempio, con una popolazione scolastica complessiva di 69 mila studenti, dispongono di 1148 docenti di ruolo (60 studentiti cioè per ogni docente), mentre le tre Università di centro-sud, con una popolazione di 52 mila studenti dispongono di 431 professori di ruolo (120 studenti per ogni docente).

Queste cifre ci denunziano quanto più disagiato sia, nel suo complesso, lo insegnamento universitario nell'Italia meridionale, da Roma in giù, al confronto di quello che si può svolgere nell'Italia centro-settentrionale da Perugia in su.

Il Mezzogiorno (ivi compreso il Lazio) per varie ragioni, tra cui quelle demografiche, di minore attività industriale, di più accentuata tradizione umanistica, pur con un notevole disagio e dispendio per la dislocazione degli studenti, ne avvia agli studi universitari il 0,31 per cento della sua popolazione, mentre la popolazione del centro-sud, alla quale riesce più agevole l'accesso alle numerose Università di quella zona, perchè più vicine e meglio servite di strade di ogni specie, avvia agli studi superiori solo il 0,26 per cento della sua popolazione.

Non può essere certo impugnata la necessità di una più equa distribuzione delle Unversità nell'Italia continentale, onde equiparare in ciò le provvidenze per tutti gli italiani (ci sono Regioni d'Italia con parecchie Università e regioni con nessuna Università) ed alleviare il disagio grave della popolazione scolastica del centro-sud d'Italia: è certo che dovrà provvedersi in tal senso, sia pure gradualmente nel tempo. Deve però provvedersi con urgenza a creare i presupposti, che non possono essere troppo diversi da quelli che abbiamo qui indicato, perchè da noi si torni a « fare scuola », nelle nostre Università, a *tutta* la popolazione scolastica nostra, non ad *una frazione* di essa, costituita di diligenti o di residenti, come ora ci accade di fare.

A conclusione di questa sommaria esposizione devo avvertire che, se si vuole che queste proposte o altre, miranti alla elevazione dei nostri studi superiori, vengano applicate, non dobbiamo confidare nella iniziativa degli organi politici, ma discutere ed elaborare tra noi docenti le provvidenze, e quindi, a nome delle Università e con la nostra malleveria farne proposta, attraverso i nostri naturali portavoce, che sono il Consiglio Superiore e la nostra Associazione di categoria, agli organi politici e parlamentari, dai quali verrà allora, alle proposte dei docenti italiani, la più fiduciosa e realizzatrice accoglienza che da essi si possa desiderare.

Vincenzo Rivera

● Recentemente ha avuto luogo a *Nizza* una manifestazione dedicata alla memoria del prof. padre Augusto Valensin, che fu un illustre dantista ed occupò, per vari anni, la carica di presidente del « Dante » di Nizza. La figura dello scomparso è stata illustrata al pubblico e alle personalità intervenute dall'Ambasciatore italiano Quaroni e dal prof. Maurice Mignon. E' poi stato eseguito un concerto di musica classica italiana.

ROMANZO CON FOTOGRAFIE

In una collana dedicata alle ristampe illustrate in gran formato di alcune sue opere narrative italiane, la Casa Bompiani, dopo *Don Giovanni in Sicilia* di Brancati con disegni di Bartoli e dopo *L'oro di Napoli* di Marotta con disegni di Manzi, presenta adesso *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. Ma questa ha preferito lasciarla illustrare dall'Autore stesso. E Vittorini lo ha fatto giovandosi della «collaborazione fotografica» di Luigi Crocenzi e aggiungendo una nuova nota quasi in continuazione di quella del '40. Vediamo un po' di che si tratta. Almeno in Italia, un'edizione del genere assume carattere di novità e coinvolge questioni di qualche indubbio interesse.

Nella prima nota — s'era al tempo del fascismo — «ad evitare equivoci o fraintendimenti», Vittorini aveva ritenuto opportuno, vale a dire prudente, avvertire che, «come il protagonista della *Conversazione* non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia; solo perchè il nome Sicilia gli suona meglio del nome Persia o Venezuela»; ed aveva concluso dichiarandosi dell'opinione che «tutti i manoscritti vengono trovati in una bottiglia». In effetti la *Conversazione* era autobiografica quanto non poteva non esserlo un'opera così scopertamente lirica e, di conseguenza, anche la Sicilia che vi era evocata e cantata non poteva non corrispondere a quella reale e nativa. Tuttavia, nella seconda nota il Vittorini aggiunge che «anche una bottiglia è un oggetto di questo mondo»: per far intendere che anche le fotografie siciliane, mediante le quali ha inteso illustrare la settima edizione dell'opera, vanno guardate e interpretate con la stessa latitudine poetica. «E' stato nel 1950 — precisa — tredici anni dopo la comparsa della prima puntata di *Conversazione* sulla rivista *Letteratura* di Firenze, che sono tornato in Sicilia a fotografare, con l'aiuto non solo tecnico del mio amico L. C., gran parte degli elementi di cui il libro s'intesse». E appunto queste 188 fotografie ci hanno indotto a formulare alcune domande in rapporto alla funzione cui son destinate. Ma, pur prendendo occasione dal loro caso particolare — piuttosto spinto per il numero e per il modo in cui sono adoperate — finiremo col risalire all'intera questione.

Un'opera letteraria ci guadagna o ci perde, in quella ch'è la sua essenza e la sua autonomia artistica, ad essere illustrata? L'abbellimento e l'arricchimento che le si vogliono conferire mediante le illustrazioni, non distolgono dall'intelligenza del testo, col loro interserarsi e sovrapporsi; sicchè, in definitiva, non provocano uno smorzamento e quasi un impoverimento de testo stesso? E questo inconveniente — a parte i vantaggi editoriali cui può dar luogo, tramutando un libro in un'opera d'arte — non sarà tanto maggiore quanto più singolare la personalità dell'artista che, in certo senso, entra in gara con lo scrittore? Sia interpretando e sia reinventando, quante volte l'artista sa e vuol rimanere nella posizione, subordinata allo scrittore, che pur dovrebbe corrispondere al suo compito di illustratore? D'altronde, quando la personalità dell'illustratore risulta troppo modesta o inadeguata, il suo intervento, il suo apporto non costituisce un peso morto, un ciarpame, un ingombro? In vero, quand'anche l'illustratore di un'opera letteraria fosse lo stesso autore e lo fosse con pari bravura dello scrittore, ci si troverebbe di fronte ad una duplice espressione, la letteraria e l'artistica, senza che la seconda risultasse perfettamente integrativa della prima. Tra l'una e l'altra espressione non può venir abolita la disparità dovuta, non fosse altro, al diverso «mezzo espressivo» cui l'autore fa ricorso nel passare dal testo alla illustrazione. (A meno che l'illustrazione non sia contenuta dentro limiti strettamente decorativi e quasi marginali, nel qual caso avrà rilievo e pregio soltanto tipografico).

Per queste e per consimili ragioni i capolavori appartenenti alla secolare luminosa serie delle opere letterarie illustrate vogliono essere (e sono) più guardati che letti.

E quando le illustrazioni — come nella *Conversazione in Sicilia* di Vittorini — non sono altro che fotografie? La loro presenza non acquista allora un valore soprattutto documentario, come di una riprova e di una garanzia sulla veridicità del testo, sulla legittimità storica della trasfigurazione poetica della realtà operata dallo scrittore? Ma nel caso della *Conversazione* come s'accorda con l'asserzione delle due note che lì la Sicilia «è solo per avventura Sicilia», dato il preciso sigillo di sicilianità che invece viene ribadito proprio nelle diciture stesse delle fotografie?

Tuttavia, anche nelle fotografie, quantunque ottenute attraverso un congegno meccanico, la personalità dell'autore riesce a manifestarsi: e ora può provocare un ingrandimento visivo che è come una dilatazione del testo, ora può determinare una precisazione cronachistica che è come un impiccolimento del testo stesso: a seconda che l'intenzione e la tecnica del fotografo siano liriche oppure realistiche. Occorre però che tra testo e fotografia sussista una tal quale rispondenza anche artistica. Infatti, nel caso di un testo narrativo pieno di risonanza poetica — come quello di *Conversazione in Sicilia* — noi vediamo che le fotografie-illustrazioni più intonate allo spirito e alla lettera dell'opera sono quelle meno cronachistiche, meno documentarie, meno realistiche (per quanto è possibile esserlo ad una fotografia): sono quelle che là per là sembrerebbero (ma è una illusione, un inganno, un errore) poter recare indifferentemente l'indicazione di altri luoghi, anche lontanissimi, e magari di altri tempi, anche remotissimi: sono quelle insomma più avvincenti per quel che suggeriscono che non per quel che dichiarano, più ricche di sollecitazini fantastiche che non di precisazioni realistiche.

Ma così, all'allusività di un testo letterario della intensità — nella fattispecie — di quello di Vittorini, s'inframmette e si aggrega quella dell'obiettivo fotografico manovrato con sensibilità artistica e dunque sottratto a quell'oggettivismo documentario cui peraltro parrebbe ci si dovesse rivolgere e affidare in pro della storicità poetica dell'opera. D'altro canto, ove quell'oggettivismo fosse stato salvaguardato con l'uso di una tecnica diversa, noi avremmo assistito (come difatti vi assistiamo sempre che le fotografie dànno nel realistico) all'interpretazione e alla determinazioine di un vago sentimento poetico con un'immagine precisa, colta nella realtà spicciola quotidiana, cui si vuole ugualmente attribuire un più largo valore simbolico. E resta il fatto che le emozioni e le riflessioni ricavabili da una fotografia — in quanto diverse da quelle del testo — non possono a meno di alterare, quando non la menomano o addirittura non la soffocano, la possibilità di una lettura intesa alla comprensione e al puro delibamento del testo.

Coll'aumentare e coll'infittirsi delle fotografie intorno e dentro al testo, non s'accresce e non s'aggrava l'inconveniente che il primo a rimetterci è proprio il testo? Valga l'esempio della *Conversazione in Sicilia*. A rigore, per interrompere il filo della sua lettura basterebbe l'inserimento di una sola fotografia per pagina. E qui ce n'è anche più d'una per pagina, e di diverso stile e di diversa misura; sicchè le pause e le fratture non si contano più. Testo e fotografie esigerebbero due «letture», che, dall'essere invece eseguite contemporaneamente, derivano al testo una dispersione, dovuta alla distrazione sercitata sul lettore dalle fotografie.

Ciò non esclude che un narratore possa trarre vantaggio dal documentarsi «sul posto» e dal farlo anche per mezzo della macchina fotografica. Uno Zola e un Proust non furono alieni dall'aiutare la propria memoria e dal sollecitare così la propria ispirazione con le fotografie dei luoghi e delle persone che dovevano far rivivere nei loro romanzi: e seppero ben farlo ciascuno a proprio modo. Nè diversamente opera, oggi, uno Jouhandeau, tenendo inchiodati davanti al proprio tavolino i ritratti dei personagi reali che vien notomizzando al fuoco delle sue *Chroniques*.

Del resto, anche nel campo figurativo, quanto un artista possa ricavare anche da una fotografia, servendosene come d'un promemoria o come d'un modello, è provato superbamente da certe litografie di Toulouse-Lautrec. (Cfr. *Selearte*, dicembre 1953). Per cerziorarsi invece sopra un caso di utilizzazione negativa basterà ricordarsi, ad esempio, di certe pitture «fotografiche», o «fotografate» che dir si debba, di Ubaldo Oppi.

Ma tutto l'armamento di codeste fotografie scompare non appena l'autore ha ultimato di comporre. Solo la fantasia, solo la libera e felice fantasia è allora la sua pietra di paragone. Nè, francamente, noi sapremmo augurarcela un'edizione dei *Malavoglia* illustrata dal vero con fotografie. Quale mortificante impressione produrrebbe in noi la localizzazione e la tipicizzazione fotografica dell'alto spirito religioso di tanto romanzo? E qualcosa di molto simile accadrebbe con ogni altro romanzo, anche col più verista.

Già troppo la fotografia, nel centinaio d'anni da papà Daguerre a noi, mostra, coi suoi taglienti colpi di bianco e nero, di voler essere invadente e dominatrice, perchè non ci si debba augurare che trovi resistenza e opposizione almeno nella compagine delle opere letterarie di fantasia. Respingendone l'intervento e il sussidio, pur sotto veste di semplice illustrazione, esse provvederanno alla tutela della propria integrità.

Eppure non è forse di questi tempi la pubblicazione di una nuova rivista di poesia (*Montaggio*, a Roma) dove «ogni singolo gruppo di poesie è accompagnato da fotografie» al fine di «inserire l'elemento fotografico quasi come un commento d'ordine visivo dei singoli gruppi, come l'espressione per simboli visivi della loro atmosfera d'insieme»? E crederemo che siffatto sia un modo acconcio per «dialettizzare la pagina scritta»; per «inserirla in un tessuto di analogie più vaste e immediatamente parlanti»; per «farla partecipare, più di quanto non partecipi di sua natura, alla vita del mondo, alla sua fisionomia»? «Senza tuttavia intenti realistici»? La parola del poeta deve saper bastare a se stessa. Anche per il più cieco dei lettori.

Enrico Falqui

"QUADERNO,, DI DE MICHELIS

Eurialo De Michelis ha raccolto in questo Quaderno *(ed. Palombi, Roma), oltre a un manipolo di «poesie rinnovate e nuove» anche alcune prose, «fra di confessione, di variazioni e d'arte», in parte già pubblicate in periodici. Fra le poesie, più che l'ambiziosa* All'Italia, *ci piacciono le* Strofette: *danno nitido suono, una musica affettuosa. «Il cielo di prima sera, - laggiù fra rosso e violetto, - stellato e blu dirimpetto, - glauco il resto, seta leggiera; - lontano cielo cui non tocca - dei passeri la folta guerra, - eppure vicino alla terra - come un sorriso alla bocca; - a lui porte gli occhi si fanno, - e li punge più che brezza - acuto che insieme accarezza - e dà lacrime senza affanno. - Questa è l'ora che la giornata, - al davanzale, persa dietro, macchie d'oro da vetro a vetro, - sta lì, non pensa incantata...». E, avessimo spazio, vorremmo riportare tutta la* VII *parte di queste* Strofette. *(«Dolce carne, sopra il guanciale - rosea, quasi accesa - dentro da una sottesa - felicità corporale...». Una poesia che ha una sobrietà e una misura tanto concettosa quanto concreta.*

Le prose si distendono con ampie modulazioni a ricuperare i tempi della lontana «memoria». Sono paesaggi (Castelli di Lunigiana) *ricordi di scuola (con lode riconoscente di un suo valentissimo maestro, Piero Nardi); un viaggio nella sua biblioteca (dove è chiaramente dichiarata la sua ammirazione per il Petrarca: il suo poeta: «ora sento la dolcezza e il sospiro anche dei luoghi a prima vista pur viziosi del* Canzoniere; *quanto a me, preferirei essere più freddo giudice delle mie debolezze, ma più chiaro analista non potrei, e più patetico soprattutto; e che umana compassione della nostra fragilità umana, allo specchio del Petrarca! Credo che il Petrarca è il solo, la cui poesia, leggendo, non mi si trasformi in problema critico; troppo lo amo per desiderare di capirlo altrimenti che abbandonandomi al dilettuoso oblio di ricantarlo a me stesso». (Nell'attività del De Michelis traduttore — ottimo traduttore — va tenuta presente questa educata frequentazione petrarchesca). La* Lettera ad Alfredo Mezio *spiega «il come e il significato della mia metamorfosi da narratore a critico».*

Belle prose. Il romanziere di Adamo, *il critico di Dostojevskj possiede una «prosa» sicura, di calmi respiri, con intarsi musicali dove par quasi di scorgere qualche morbidità tassiana; una «prosa» anche, felicemente «narrativa»: e noi ci auguriamo che ritorni al «Romanzo». Il lontano* Adamo *è un'aurora che attende il giorno.*

Le ultime dieci pagine del volume sono dedicate non più alla «memoria», ma alla «morale»: Domande e risposte. *La* 1: *«Perchè la gioia, anche grande, si dimentica presto, invece ogni episodio doloroso resta impresso a lungo, talvolta per sempre, nella nostra anima?». La più impegnativa* risposta *ci sembra quella alla* domanda: *«Dicono gli uomini di scienza che l'omosessualità è un fatto di ormoni. In che modo bisogna dunque giudicare gli individui che ne sono affetti?». Una risposta molto seria.*

Carlo Martini

Un giudizio su Silone

Nella «Galleria» della Fiera letteraria *dell'11 aprile scorso, e precisamente nell'articolo di E. Falqui per* Un po' di giustizia *in favore di Ignazio Silone, viene riportato un acerbo giudizio dalla mia storia del* Romanzo *italiano, pubblicata dall'editore F. Vallardi nel 1950. Ora credo doveroso ribadire la mia insoddisfazione di quel giudizio stesso, formulato in mezzo alle passioni e ai disagi della guerra e poi deplorevolmente sfuggito al mio controllo al momento della stampa. Quando dovrò o potrò rioccuparmi del Silone, non esiterò a correggermi più analiticamente. Intanto, mi si conceda di segnalare la pag. 551 della mia* Storia della letteratura italiana *(II edizione, editore Marzorati, 1953), dove addito «due vigorosi romanzi» del 1945:* Il seme sotto la neve *e* Cristo si è fermato a Eboli.

Gino Raya

● L'Ambasciatore d'Italia a Londra Brosio ha compiuto, recentemente, una visita ai centri industriali inglesi dove lavorano maestranze italiane. Nelle città di *Cardiff* e *Liverpool* il nostro ambasciatore ha partecipato a un ricevimento offertogli dai Comitati locali. A ricordo della visita fatta a Cardiff, il presidente della «Dante» locale ha donato in omaggio a S. E. Brosio una Divina Commedia nella rara edizione tradotta in lingua gallese.

LETTERE DI CONDANNATI A MORTE

Quando, due anni fa, uscì quello splendido volume che è «Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana», Enzo Enriques Agnoletti scrisse: «Che andiamo cercando, noi vivi, in queste ultime parole, scritte in un momento in cui l'uomo è sotto il peso più grave di questa vita? E con che diritto leggiamo queste pagine, una dopo l'altra, per trovarci chi sa che cosa, ma certo qualcosa per noi e di noi, con che diritto interpretiamo, confrontiamo e concludiamo?». Il richiamo all'altissimo valore di testimonianza emanante da quelle pagine — «bisogna sfogliarle e meditarle con riverenza», è stato scritto — ritorna nella prefazione che Thomas Mann ha dettato per questa nuova curatissima raccolta «Lettere di condannati a morte della Resistenza europea», presentata anch'essa, nel decennale della Lotta di liberazione, dall'editore Einaudi: «Viviamo in un mondo di perfida regressione, in cui un odio superstizioso e avido di persecuzione si accoppia al terror panico; in un mondo alla cui insufficienza intellettuale e morale il destino ha affidato armi distruttive di raccapricciante violenza, accumulate con la folle minaccia di trasformare la terra in un deserto avvolto da nebbie venefiche. L'abbassamento del livello intellettuale, a paralisi della cultura, la supina accettazione dei misfatti di una giustizia politicizzata, il gerarchismo, la cieca avidità di guadagno, la decadenza della lealtà e della fede, prodotti, o in ogni caso promossi da due guerre mondiali, sono una cattiva garanzia contro lo scoppio della terza, che significherebbe la fine della civiltà... Sarebbe vana, dunque, superata e respinta dalla vita, la fede, la speranza, la volontà di sacrificio d'una gioventù europea, che, se ha assunto il bel nome di «résistance», della resistenza internazionale e concorde contro lo scempio dei propri paesi, contro l'onta di un'Europa hitleriana e l'orrore di un mondo hitleriano, non voleva semplicemente «resistere», ma sentiva di essere l'avanguardia di una migliore società umana? Tutto ciò sarebbe stato invano? No, non può essere. Non c'è stata idea per cui gli uomini abbiano combattuto e sofferto con cuore puro, e abbiano dato la vita, che sia andata distrutta... In queste lettere di addio cristiani e atei si ritrovano nella fede della sopravvivenza, che rende tranquilla la loro anima». «Sarò sempre presso di voi»; «La vita e il sentimento che mi hanno pervaso non moriranno»; «Crescerò e maturerò, vivrò...», sono espressioni che ritornano con frequenza. E c'è qualcosa di più di un sacrificio ch'è pur già sublime: la certezza d'una donazione che si dilata in una immensa serenità, in una totale comprensione d'un istante eccezionale, che non potrà morire: «Se mi chiedete come mi sento» — scrive Hermann Lange, poco prima di morire, ai genitori, «posso soltanto rispondervi: son serenamente commosso e pieno di una grande attesa. Con oggi ha termine per me ogni sofferenza, ogni miseria terrena, e «Dio detergerà ogni lacrima dai loro occhi». Quale consolazione, quale mirabile forza emana dalla fede in Cristo che ci ha preceduto nella morte. In Lui ho creduto, in Lui credo oggi più fermamente e so che non sarò distrutto. Come tante volte, vorrei anche oggi citarvi San Paolo. Rileggete i seguenti versetti: I. Cor 15/43 e Romani 14/8. Ovunque ci si guardi attorno, ovunque troviamo giubilo per la grazia di essere figli di Dio. Cosa mai può capitare a un figlio di Dio? Cosa avrei da temere? Al contrario: rallegratevi. Ancora vi ripeto: rallegratevi!...». Non c'è mai una parola di recriminazione: il sacrificio supremo per un ideale di verità e di giustizia chiede, essenzialmente, una testimonianza d'amore — ed è la vittoria più bella, più duratura sull'odio che credeva di piegare le coscienze e che cade, sommerso da questa sovrumana, splendida indifferenza: «Anche in quest'attimo sono pieno soprattutto di gratitudine verso Dio e verso di te — scrive Ulrick von Hassell alla moglie; e Chistian Ulrik Hansen ai genitori: «...Resta dunque la fede, la speranza e l'amore, ma tra questi tre, il più grande è l'amore. Fate crescere l'amore in voi, fatelo crescere con Lui che venne su questa terra per espiare la nostra colpa. Anche la mia colpa si è addossato; è con la fede in ciò e con la speranza che Egli, nel Suo immenso amore, mi prenderà per mano, che muoio. Perciò la mia morte non è vana. Anzi, ha uno scopo grande e profondo. La vita e la morte non sono agli antipodi, si perfezionano reciprocamente. Perciò, miei cari, muoio. Quando riceverete questa lettera, sarò morto da molto, ma permettetemi ugualmente di vivere tra di voi, lasciatemi camminare tra di voi in casa. Ogni tanto inviate un pensiero là dove mi trovo, e pregate per me».

Il tremendo crogiuolo dell'attesa purifica le esistenze: questo pugno di testimonianze — e parlano anche per gli innumerevoli di cui nulla è rimasto — pongono questi eroi della libertà su un livello di incontrastata superiorità, vincitori fin dal primo momento contro la viltà che li condannava e tentava di distruggerli. La serenità sconfinata, la gioia che ritornano ad ogni istante su queste pagine tracciate alla vigilia della morte sono il grande segreto della loro vittoria: quando si va così incontro alla condanna non si può non essere sulla via della verità. Sylwester Tubacki, polacco, 28 anni, ghigliottinato a Breslavia il 22 gennaio 1943, ai genitori: «Mammina carissima, quel sentimento che ho per la Patria, lo succhiai dal tuo seno. Sii orgogliosa che tuo figlio è morto per la Patria. E' così, miei amatissimi. Questa è la volontà di Dio. Ricordate sempre dal nostro sangue sorgerà quella che non è morta. Mia cara famiglia, io morirò, ma ciò non mi impressiona, sono contento al massimo grado. Com'è nobile e decoroso morire per la Patria lo sa solo colui che per essa muore. Non mi rincresce per la vita perchè la dono per la Patria; mi duole solo per voi, miei carissimi, ma così è. Così vuole Iddio e così deve essere. Miei carissimi, muoio per Dio, per la Patira e per voi». E giungono, allora, quelle folgorazioni supreme che possono trasformare un'esistenza: scrive Alessandro Teagno, torinese, 23 anni, alla mamma: «Lascio il mondo assistito dai conforti religiosi, tranquillo, sorridendo. Abbi fede anche tu in Dio. Io non l'ho avuta per lungo tempo. Ma ora ho la certezza che una Giustizia Suprema *deve* esistere!». Ed anche se l'orrore di quanto l'umana malvagità ha potuto, detta in momenti di disperazione pur comprensibile quel grido tremendo di Anna Mlejnkova alla madre: «L'intera tua vita è stata una via crucis. Dio non c'è; quand'ero fuori ho dubitato qualche volta di ciò, ma ora lo so sicuramente», è proprio da questo spaventoso abisso che nascono pagine d'una sublime bellezza, come questa lettera di Louis Defour — ingegnere, fucilato nella cittadella di Liegi il 2 novembre 1943 — alla moglie: «Ritorno dall'aver assistito alla mia ultima messa, che ho servito... Riette benamata, la scadenza si avvicina. Ho Dio nel mio cuore. Vieni tra le mie braccia, cara, ci comunicheremo entrambi. Mio Dio, vi do tutto! Abbiate pietà di me. Abbiate pietà di lei soprattutto. Che il suo dolore sia tollerabile Datele il coraggio per vivere. Mio Dio! Benedite la mia famiglia! Che continui fino alla fine di questa lotta terrena, in modo che io la ritrovi al completo al vostro fianco. Mio Dio, abbiate pietà di loro. Beneditele.

Mia moglie amata, sto per dirti addio. Coraggio cara! Guarda la vita ben in faccia! Non piangere, mio tesoro! Asciugati le lacrime! In nome del nostro amore, abbi coraggio. Per le nostre piccole fatti forza e per Dio va avanti. Io sarò lì, cara, vicino a te. Parlami spesso. Dimmi il tuo dolore. Chiudi gli occhi e ascolta il canto del mio cuore, ti canterà il mio amore e ti renderà più forte.

Riette, amor mio, teneramente amata, moglie mia, ricevi un'ultima parola d'amore. A te le mie carezze, i miei baci, i miei ultimi pensieri. Riette, mia cara, anche a te, addio!

Stiamo preparandoci con la preghiera a ben morire. Ti racconto tutto questo, mia cara moglie, perchè tu più tardi possa rivivere per me, con me, questa notte d'agonia, questo lento calvario. Il coraggio di noi tutti è eccellente, noi andremo alla morte da forti, senza paura. Mia adorata, finchè vivo ancora, lascia che ti ridica: ti amo, ti ho amato più che ho potuto! Il mio cuore è pieno di te. Tu eri tutta la mia vita. E tutto questo l'offro a Dio. In cambio, egli ti benedirà e ti aiuterà. Prega tanto la Vergine di Bonneux, io l'invocherò spesso. Mia cara, presto tutto sarà finito per me, su questa terra. Una via crucis, qualche preghiera, poi partiremo. Riette cara, muoio da coraggioso. Da parte tua, sii coraggiosa! Perdonami il dolore che ti do. Ricevi qui davanti alla morte la mia ultima testimonianza d'amore. Riette che ho tanto amato. E di lassù vi amerò tanto tutte e tre. Abbraccia le piccole per me. A te i miei baci, le mie ultime carezze. Per Dio, per la Patria, addio!».

Parole che non si dimenticano: ed un volume, questa amorevole raccolta di Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli, che non si può dimenticare: c'è l'epopea meravigliosa d'una umanità che si è donata per sopravvivere, per non abdicare ai valori inestimabili della libertà e della giustizia. Testimonianza e monito: «l'avvenire accoglierà e continuerà queste vite sacrificate» — ha commentato Thomas Mann — «nell'avvenire «cresceranno e matureranno». Sul frontespizio di questo libro, che è un monumento, si sarebbero potute mettere come motto le parole che un giovane operaio francese scrisse poche ore prima della sua esecuzione, nel febbraio 1944: «J'espère que le souvenir de mes camarades et le mien ne sera pas oublié, car il doit être mémorable».

Giovanni Visentin

● Il 49° Congresso della «Dante Alighieri» è stato convocato nella città di Cagliari per i giorni 1, 2 e 3 del prossimo mese di settembre, in conformità alle deliberazioni prese dal Congresso di Pescara.

● Nella Galleria «Amis des Lettres» di *Bordeaux* la «Dante» locale ha organizzato una mostra di pittura degli artisti italiani Orfeo Tamburi e Giuseppe Viviani. La mostra è stata inaugurata alla presenza di personalità della cultura e dell'arte con discorsi del prof. Y. Renonard, presidente del Comitato, e del Sindaco on. Chaban-Delmas.

● Gli scrittori Ignazio Silone e Carlo Bernari hanno tenuto, a *Losanna*, due conferenze rispettivamente su «Confessioni di uno scrittore» e «Napoli nel mondo».

SCULTURE DI GRECO

Ritrovare a distanza di anni, da quando nel 1950 da queste colonne parlavamo di Emilio Greco come uno dei più significativi scultori nostri, una ragione ancora più certa e valida per studiarne la personalità, è una di quelle rare circostanze che sembrano legate soltanto, o quasi, all'arte « classica » storicamente chiarificata nel tempo per la quale, anche senza proporsi un riconoscimento solitamente tramandato ai posteri, la critica può tuttavia contare su quella selezione di valori che la storia compie inesorabile. Di fronte ad un artista d'oggi quanta parte, invece del nostro vivere quotidiano, dell'agitarsi di aspirazioni e problemi della cultura contemporanea interviene a colorire di spirito polemico o di partecipazione entusiastica ciò che cerchiamo di dipanare nell'intricata matassa dei valori artistici!

Emilio Greco, che non è di quegli artisti precipitosi e avventurosi pronti a seguire il proprio estro anche nelle improvvisazioni più esteriori, quando ci mostra le sue sculture ha sempre qualcosa da dirci e il suo sorriso, velato dalla malinconia d'un temperamento che appartiene ad un'antica razza meditativa sembra volerci invitare ad una considerazione calma e sedimentata di ciò che è frutto di lunga e consapevole fatica.

Ma il suo nome, noto ormai in campo internazionale e per sola forza di ingegno, ha avuto recentemente un'improvvisa popolarità dovuta alla vittoria nel concorso per il monumento a Pinocchio, attorno al quale si sono accese le più disparate polemiche: anche i giornali illustrati di maggior divulgazione si sono impadroniti del suo bozzetto del quale, a torto o a ragione, hanno fatto quasi il simbolo della più spregiudicata inventiva moderna, alcuni rimproverando allo scultore l'arbitrio, altri prendendo a pretesto la bizzarra invenzione per esaltare la libertà creativa dell'artista. Una specie di « processo » al suo bozzetto costituì anche un dibattuto numero della giovane televisione italiana portando alla ribalta, come accusato, il sereno e tranquillo scultore accanto a numerosi critici-avvocati, accusatori e difensori.

Niente di meglio (sarebbe autorizzato a pensare l'uomo d'oggi, a giudicare dai molti esempi) per l'artista moderno, pronto a sfruttare a proprio vantaggio qualsiasi elemento, anche scandalistico, purchè si parli di lui: e non è infatti, questo, il tono della vita attuale e non soltanto dell'arte? Invece chi ha avuto modo di vivere accanto allo scultore nei momenti più acuti della polemica, tanto più se aveva, per suo conto, delle riserve da fare sul bozzetto discusso, potrebbe testimoniare ampiamente del candore di questo artista che, coerente con la sua visione e con i problemi che aveva creduto di proporsi, s'accorava del clamore confuso suscitato dalla sua opera come d'un improvviso ordigno esplosivo che (senza saperlo) gli fosse capitato tra le mani!

Per tutto questo non potremmo felicitarci mai abbastanza con lo scultore d'essere uscito finalmente dal suo riserbo abituale mostrandoci alla galleria dell'« Obelisco » sculture e disegni di recentissima data; e se è vero che l'artista, in quanto uomo, « paga di persona », quale modo migliore di offrirsi apertamente alla critica di quello che egli ha scelto esponendo le sue opere ultime, testimonianza della sua personalità, al disopra delle polemiche e delle dispute? Gli artisti del Rinascimento usavano dire, d'un loro collega di cui si parlava bene o male: « che cosa fa egli? » e, cioè, volevano vederne l'opera: Emilio Greco ha scelto anche lui la stessa via e ci ha chiamati a giudicare il prodotto delle sue fatiche recenti. Sono nove bronzi e sei terracotte che non rivelano soltanto le note qualità della sua scultura ma aggiungono a questi valori altri aspetti significativi che ne rendono più vitale ed incisivo il gusto plastico.

Dopo un periodo che ormai potremmo dire « formativo », del quale rammentiamo volentieri i primi saggi promettenti esposti in una galleria del dopoguerra annidata in un pittoresco cortile romano, il vigore istintivo della scultura di Greco varcò i limiti del ritratto e dello studio di carattere per affrontare la figura nel suo libero snodarsi nello spazio: tuttavia sarebbe un errore dimenticare queste sue origini di plasticatore di volti così tipicamente siciliani, nei quali la sua stessa vena nativa si esprimeva con tanta sincerità, perchè in essi era contenuto un problema di stile che è poi quello che ci ha rivelato la più recente scultura del nostro artista. Questo problema, come sempre abbiamo cercato di rilevare, era di liberarsi subito di qualsiasi avanzo di particolarismo veristico, di superare decisamente l'indugio sull'impressionistico rendimento delle superfici (così frequente nella plastica meridionale) per determinare l'immagine in uno stile sobrio e semplificato tendente alla sintesi, in una parola: « essenziale ».

Era, questa, una aspirazione comune alla moderna scultura italiana che conta (con buona pace di molti) i migliori artisti contemporanei da Marino a Manzù, a Fazzini; ma il valore e il potere della sintesi plastica di Greco, forse perchè sorgeva spontaneo da una antica esigenza arcaica, si distingueva subito dalla semplificazione dei volumi scultorei attuata dagli altri, in quanto ci ridava una realtà composta entro ritmi acuti e sorprendenti, non assestati entro schemi monumentali o decorativi, ma invece pronti a sfuggire alla presa dello sguardo e a dileguarsi nell'aria. Ciò avveniva per quel vivo senso dei piani di luce che l'artista possiede e che gli fece creare nella « figura seduta » del 1951 una delle sue opere più felicemente risolte: oggi ne vediamo una replica resa più gustosa e pungente, ma già allora il nudo, con la sua naturale svagatezza e la piena immersione delle forme nella luce aveva raggiunto una sua perfezione stilistica di particolare efficacia.

Le novità del nostro scultore sono, tuttavia, d'altra natura: ciò che raramente egli aveva tentato (appunto perchè tutto preso dal ritratto e dai valori monumentali) erano le sculture di proporzioni raccolte, i « piccoli bronzi ».

In questa sua mostra dell'« Obelisco » essi compaiono come una improvvisa testimonianza di continua invenzione, perchè quella eleganza di arabesco e quella continuità di piani così pienamente raggiunti nella scultura « in grande » trovano, in questi bronzetti, nuove possibilità di slancio.

Tra tutti c'è un « nudo sulla poltrona » che concentra in se stesso il meglio delle qualità del nostro scultore: egli ha saputo « vivificare » con tale spirito la breve massa della materia plastica da evitare (ciò che invece spesso avviene anche nei piccoli bronzi del Rinascimento) il senso della piacevolezza o della ricercata gentilezza, per puntare direttamente sull'espressività dell'insieme; sicchè a queste piccole sculture (che sono tali solo materialmente) più converrebbe il termine di « bozzetti » in quanto contengono ed esprimono già valori assai più impegnativi della loro ridotta proporzione. E qui si dovrebbe commentare a lungo il modo con cui l'artista ha intuito certe analogie di forme dalle quali sorge il « garbo » felicissimo dell'insieme, quel senso di indolente adagiarsi della figura nel suo riposo accogliente involucro donde essa stessa si mostra come un frutto dalla scorza sbucciata.

Perchè quella latente sensualità che anima e ravviva le immagini di Greco e che affiora alla superficie delle sue sculture, sensibilizzate alla luce, non rimane inerte e pigra come in tanta plastica moderna, ma rivela subito la sua necessità sottilmente vibratile come d'una sottintesa partecipazione alla vita ambientale.

In tal senso i suoi ultimi ritratti assumono particolare risalto e, tra tutti, quella terracotta intitolata « la triestina » che sembra andare oltre i limiti di un gusto sorvegliato e rattenuto, proprio alle immagini ritrattistiche dell'artista: questo è un volto che sorge dalla materia con impeto nuovo, che investe lo spazio con prepotente vitalità e tuttavia ci si presenta in una sua grazia, qua e là resa espressiva da colpi di stecca e sottolineature nervose, un volto sul quale la luce s'arresta per un attimo all'unisono con la volontà determinate dello scultore.

Al di là delle pericolose suggestioni d'ogni moderno manierismo, Emilio Greco prosegue il suo cammino, tanto più arduo, per lui, quanto più la sua sensibilità sempre in allarme tende pericolosi agguati alla fantasia e il controllo di una incontentabile esigenza critica lo rende guardingo dal rivelare le sue opere, pur così ricche di significato e pregnanti di valori umani.

Valerio Mariani

* Il numero degli allievi che frequentano quest'anno le scuole della « Dante » di *Rosario* è salito a 1.512 unità rispetto ai 1.329 allievi del 1953.
* Il nuovo Comitato di Mannhein, Germania, è stato inaugurato con una solenne manifestazione durante la quale l'architetto Rudolf Steibanch ha illustrato con numerose proiezioni a colori alcune località artistiche italiane. Per l'occasione sono stati distribuiti libri premio a studenti delle scuole locali distintisi nello studio della lingua italiana.
* Anche il Comitato di *Tripoli* ha notevolmente incrementato l'attività scolastica, che risulta così ripartita: corsi di lingua italiana per libici, con 841 allievi; corsi di lingua italiana per angloamericani, con 163 allievi; crosi di letteratura italiana ,con 70 allievi e corsi di storia dell'arte, con 50 allievi.
* Il Comitato di *Agrigento* ha promosso un ciclo di letture dantesche, che è stato inaugurato dal prof. Giuseppe Augello con una conferenza su « Preminenza poetica del Purgatorio ».

E. Greco - Ritratto *(Bronzo)*

MOSTRE A MILANO

LUIGI BROGGINI

Alla Gian Ferrari, *dopo parecchi anni di assenza dalle Gallerie milanesi, si è presentato lo scultore Luigi Broggini con una mostra assai impegnativa, che ha quasi il significato di una piccola ma sceltissima riassuntiva, in quanto raccoglie disegni e sculture che portano le date dal 1928 al 1950. Lungo questo non indifferente periodo di tempo, Broggini ha seguito, con coerenza esemplare, una sua precisa linea estetica, che, da un impressionismo lombardo, in cui si avvertivano gli echi attenuati di un Grandi e di un Bazzaro, lo hanno portato, attraverso una fugace e lontana vicinanza con Manzù, ad un impressionismo più staccato ed evoluto, in cui gli elementi spiccatamente provinciali hanno ceduto di fronte ad apporti squisitamente europei, recatigli da una cultura intesa in senso spirituale, non intellettualistico.*

Nella cultura di Broggini si è fatta sentire, quindi, un'influenza espressionistica che, pur conservandole quel valore lumistico, determinato dalla immediatezza della visione e dalla morbidezza del segno, è servita a raccogliere in forme più distese il frammentismo di un tempo, che fissava troppo fugacemente l'immagine plastica. Si avverte ora nella sua opera un maggior peso plastico, un sicuro equilibrio e una più distesa luminosità.

Il cammino di Broggini si è svolto in senso verticale, nel senso cioè della luce, che, dai riflessi, dai brividi mattinali, che riverbavano plasticamente la forma in palpiti, squisiti ma frammentari, ora si è distesa, attenuando i volumi, addolcendo le linee in una forma più compiuta e raccolta, da cui balza con viva e sensuale immediatezza l'immagine, la quale, prima di essere scolpita, è stata intimamente pensata, anzi sognata, dall'artista in un dolce raccoglimento poetico.

Citiamo i piccoli nudi femminili colti in vari atteggiamenti nella loro grazia pagana ma non sensuale, le testine sorridenti di un sapore etrusco e la grande statua, bloccata solidamente nei suoi equilibri.

GIORGIO MANDOLINI

Giorgio Mandolini è un giovane pittore alla sua prima mostra personale. Iniziata la sua attività come architetto, in seguito, seguendo la sua più autentica vocazione, si è dedicato alla pittura con una volontà e un entusiasmo che gli hanno permesso di rifarsi del tempo perduto e di raggiungere in breve una sicura padronanza dei propri mezzi espressivi, che egli va continuamente affinando attraverso un'attenta osservazione della natura, guardata e interpretata con umiltà e amore.

I risultati che ora egli ci presenta, alla Galleria Montenapoleone 6, *sono dovuti ad una maturità interiore, raggiunta nell'intensità di un lavoro vivo e appassionato, più che ad una continua esercitazione formale, iniziata un po' tardi. Ma questa è forse la ragione principale per cui la sua pittura, pur risentendo del clima artistico in cui si è sviluppata, attorno ad un'esigenza naturalistica ispirata da un sentimento poetico della realtà, non tradisce alcuna particolare influenza e non richiama apertamente alcun nome, per offrire un comodo accostamento.*

Oltre a questa naturale discendenza e all'affinità spirituale con il clima figurativo più vivo del nostro tempo, la pittura di Mandolini rivela, se mai, un elemento fisico e oggettivo che deriva all'artista dalla sua origine marchigiana, della quale egli porta nel sangue e nello spirito il senso di una solennità primitiva e il colore arso, tradotti in un'espressione scarna e aspra.

Questi sono i termini essenziali di una visione pittorica che coglie gli aspetti più raccolti e intimi della natura, senza concedere nulla all'arbitrio, penetrando nello spirito di ogni paesaggio, sia quello forte delle Marche, sia quello dolce e malinconico della Lombardia, sia quello poetico e fatale di Parigi, che un ispirazione sincera rende chiaro e commosso.

Quando Mandolini sarà riuscito a sciogliere completamente certe coagulazioni chiaroscurali, d'origine impressionistica lombarda, a chiarire e stringere la sua sintassi formale, come già s'intravvede nei suoi più recenti paesaggi, in specie quelli parigini, farà certo un altro passo in avanti, forse decisivo, verso la conquista di una visione pittorica più unitaria e ben appropriata nei suoi risultati espressivi.

Enotrio Mastrolonardo

* Una bella manifestazione ha avuto luodo a *Turku*, Finlandia, per onorare la memoria dell'architetto italiano Carlo Bassi, che all'inizio del secolo scorso costruì alcuni dei più importanti edifici della città. Le opere architettoniche dell'artista sono state illustrate al pubblico intervenuto dal prof. Svante Dahlström.
* Una conferenza sul tema « Genio e bizzarria del Borromini » è stata tenuta a *Zurigo* dal dott. Giuseppe Alberti. Nella stessa città hanno pure avuto luogo, recentemente, due manifestazioni cinematografiche dedicate al documentario italiano.
* La « Dante » di Bologna ha organizzato con treno speciale una gita culturale a Firenze con la partecipazione di 1.100 persone, di cui 950 studenti delle varie scuole cittadine. Di questi ultimi 92 ragazzi hanno fruito del biglietto gratuito quale premio del Comitato concesso alle scuole locali.
* Un folto e scelto pubblico ha ascoltato a *Cosenza* la conferenza del prof. Leopoldo Russo sul tema « Noi e gli altri nella pittura di ieri e di oggi ».
* Il Comitato di *Lucca*, oltre il ciclo di letture dantesche che viene svolto da illustri studiosi del sommo Poeta col più vivo successo, ha organizzato un concerto di musica classica tenuto dal violoncellista Enrico Pardini, e ha promosso una gita sociale a Venezia.
* Una comitiva di allievi dei corsi d'italiano del Comitato di *Beirut* ha compiuto una gita agli scavi di Byblos per visitare i resti delle costruzioni dell'età fenicia, romana e medioevale.
* Nel salone del Museo di *Caifa*, deve è stata allestita una mostra leonardesca, la « Dante » locale ha promosso una conferenza dell'ing. Fidia Piattelli su « Leonardo scienziato ». Lo stesso Comitato ha promosso conferenze illustranti le bellezze naturali della nostra Penisola, ha organizzato un concerto ed altre manifestazioni culturali.

GLI STATUTI

DEGLI ALBERGATORI FIORENTINI NEL '300

Nella collezione di Fonti sulle corporazioni medioevali raccolte a cura della Deputazione di Storia Patria per la Toscana e pubblicate dalla Camera di commercio di Firenze (editore Leo S. Olschki) sono usciti gli « Statuti dell'arte degli albergatori della città e contado di Firenze, 1324-1342 » a cura di Ferdinando Sartini. Vengono alla luce così tre codici latini dell'archivio dell'Arte degli Albergatori conservato nell'archivio di Stato di Firenze, uno del 1324, gli altri del 1234 e 1338 più un volgarizzamento in italiano dello Statuto 1338. A proposito di quest'ultimo il Sartini avverte: « non è possibile stabilire con esattezza la datazione del volgarizzamento, non essendo conservati nell'archivio dell'Arte nè i libri delle Deliberazioni nè i libri dell'Uscita. Tuttavia, siccome il codice è scritto da una sola mano fino a tutta la riforma del 18 dic. 1369 (c. 42), e con le riforme del 1370 (c. 42 t) la mano cambia, può ritenersi per sicuro che il volgarizzamento fu eseguito tra il 1338 e il 1370 ».

C'è dentro tutta la mentalità politica e sociale della corporazione medioevale che era un'associazione chiusa in sè stessa, intollerante di concorrenza e che imponeva ai membri una stretta obbedienza alle autorità da loro elette e a quelle dello Stato. La lettura di questi statuti è anche interessante per la forma linguistica del tempo in documenti ufficiali e per il latino e per l'italiano.

Queste disposizioni di legge che dovevano essere rigorosamente osservate cominciano con le consuete forme di ossequio religioso, e si badi che, salvo eccezioni non frequenti, l'ossequio non era soltanto formale ma veramente sentito. « Ad honore e reverenza dello altissimo creatore e della sua madre sempre vergine Maria, e di San Giovanni Batista, e della venerabile santa Cecilia, e di tutti santi e sante di Dio, et ad honore della sacrosanta Chiesa di Roma, e del serenissimo principe e signore Ruperto re di Gerusalem e di Cicilia, et ad honore di messer podestà capitano, executore, priori dell'arti e gonfaloniere della justitia del popolo e comune della città di Firenze, che per lo tempo saranno, et ad acrescimento salutevole e pacifico stato del popolo e comune di Firenze, et ad honore salute et exaltatione di tutti e ciaschuni albergatori et adoperanti del mestiere d'essa arte compagnia e collegio d'arte et università d'albergatori della città e contado di Firenze, et ad honore salute et utilità di tutti e ciaschuni huomini e persone, i quali colli detti albergatori o in loro case di dì o di notte alhergheranno per alcun tempo ».

I capitoli dello statuto del 1338 sono sessantadue e minutissime le norme per l'elezione dei consiglieri dell'arte, del notaio, dei consoli e camerlinghi da farsi ogni anno a gennaio, per i salari ai detti funzionari, per le multe a chi non intervenisse alle sedute. Viene definita la qualità d'albergatore cioè sono tali « tucti sì maschi come femine i quali albergano persone o bestie per guadagno di moneta e tutti e ciascuni che danno mangiare e bere a loro mensa per guadagno di moneta, e tucti e ciascuni coloro i quali tengono solamente letta nelle quali alberghino huomini e persone per danari e tucti e ciascuni che tengono solamente stalle ad albergare bestie per guadagno di moneta ». Nessuno sfuggiva a un possibile esercizio abusivo della professione. L'articolo 58 dello statuto 1324 considera soggetto alle regole dell'arte « quicumque carnes et pisces coquit et mictit mensam sive tobaliam ad commodendum era « previsto dunque anche il coperto) et dat bibere et commedere sibum et potum pro pretio ».

Severa proibizione era annunziata per qualunque albergatore ricevesse e desse ospitalità a ladri assassini, falsari o sbanditi dal Comune di Firenze.

Pure viene vietato di dare alloggio a qualunque persona che avesse lasciato un debito presso qualche iscritto all'arte degli albergatori: opportuna provvidenza anche questa. Sono stabilite pene per i giuochi vietati ed era autorizzata la scoperta di tale infrazione anche per mezzo di « guardie segrete ».

Simpatica disposizione, e segno di una solidarietà professionale, quella che, quando moriva qualcuno degli albergatori, tutti gli altri erano tenuti ad andare alle esequie ed era indicato minuziosamente il numero delle candele da usarsi nel funerale. Ciascuno dei consoli e il notaio dovevano tenerne due.

Siccome spesso avvenivano questioni e litigi tra i componenti dell'arte, nessun albergatore poteva ardire o presumere di tenere alle sue dipendenze come discepolo, familiare o servo uno che fosse stato discepolo o servo o familiare di qualche altro albergaore. La cosa poteva effettuarsi soltanto dietro il consenso dello stesso interessato o quello dei consoli o consiglieri della corporazione.

Talvolta, vi sono disposizioni che a noi sembrano veramente superflue ad emanarsi come per esempio questa: « sia lecito agli albergatori del contado tenere orciuoli e bicchieri sopra le finestre, con gli usci chiusi ed aperti ». La norma aveva però uno scopo: garantire gli albergatori del contado dai vinattieri i quali, con quella esposizione di bicchieri all'aperto, si sentivano dan-

Continua a pag. 4.

Ettore Allodoli

IL PRIMO JOYCE

4.

Nel penultimo racconto, *Grace*, il protagonista è un commesso viaggiatore che viene trovato da un suo amico, in un gabinetto pubblico, tutto sanguinante e riverso ai piedi d'una scala sulla quale è scivolato in stato di estrema ubriachezza. Gli amici e la moglie lo curano e pian piano lo inducono ad accettare l'idea di un ritiro d'esercizi spirituali con l'intento di farlo guarire dal vizio del bere e ritornare all'osservanza religiosa.

Il racconto si chiude con la predica introduttiva del ritiro, una predica tenuta da un gesuita il quale, ben consapevole di rivolgersi a uomini d'affari, adotta il linguaggio affaristico: « ...Se gli si consentiva di servirsi di questa metafora, egli disse, egli era il loro contabile spirituale; e desiderava che ogni e ciascuno dei suoi ascoltatori aprisse i suoi libri mastri, i libri della sua vita spirituale, e vedesse se i conti con la coscienza tornavano. Gesù Cristo non era un principale esigente... ». Resta nel lettore, in conformità alle intenzioni dell'autore, il senso amaro e ambiguo di codesta « grazia » e di codeste conversioni. Ma il racconto s'impone al pari dei due che lo precedono per un rigore, già quasi espressionistico, nella descrizione dei tipi e dell'ambiente, come altresì per la singolare padronanza dei mezzi espressivi e l'uso accorto e anche qui « obliquo » della satira e dell'ironia. « Egli strofinò un fiammifero e riparandolo nelle mani a conchiglia, scrutò entro la bocca che il signor Kernan apriva obbediente. Il moto oscillante della carrozza ora avvicinava il fiammifero alla bocca aperta, ora lo rimoveva. I denti inferiori e le gengive eran ricoperti di sangue grumoso e un pezzettino di lingua sembrava essere stato staccato da un morso. Il fiammifero venne spento. 'E' brutto', disse il signor Power »; « Il signor Kernan era un commesso viaggiatore della vecchia scuola convinta della dignità della professione. Non era mai stato visto al centro se non con un cilindro d'un certo decoro e un paio di ghette ». « La lingua del signor Kernan le cui occasionali fitte di dolore lo avevan reso alquanto irritabile durante il giorno, divenne più corretta » (e qui si notavano due dettagli che annunciano i talenti joyciani, è ben il caso di dirlo qui, per la glottologia e il suo gusto della polivalenza verbale in funzione ironica: il passaggio cioè dal significato concreto a quello astratto della parola *tongue* e l'uso sagace dell'attributo *polite* che richiama l'italiano «pulita» riferibile alla lingua figiena); « Martin Cunningham ...era un uomo in cui la fama della conoscenza degli uomini, astuzia naturale perfezionatasi nella lunga associazione con casi di aule di questura, era stata temperata da rapide immersioni nelle acque della filosofia generale. Egli era bene informato. Gli amici s'inchinavano alle sue opinioni e riflettevano che il suo volto somigliava a quello di Shakespeare »; « La signora Kernan credeva fermamente nel Sacro Cuore come nella più generalmente utile di tutte le devozioni cattoliche e approvava i sacramenti. La fede in lei era limitata dalla sua cucina, ma, messa alla prova, essa sapeva credere anche nelle *banshee* (10) e nello Spirito Santo ». Anche qui una punta di esibizionismo e di pedanteria nel giovane Joyce, che si acutizza in *Stephen Hero* e nel *Portrait* e che giunge all'autocritica solamente con la creazione del binomio Stephen-Bloom, nell'economia e nell'orchestrazione dello *Ulysses* (11).

E ritorniamo così all'ultimo dei racconti, dal quale abbiamo preso le mosse, *The Dead*. E' il più lungo, il più bello, e anche il più triste. E' tutto un gioco di sorprese a cominciare dal titolo, che non ha relazione col fatto ma solo con il finale, e che è in più sensi ambiguo. Intanto, alla fine del racconto non compare un solo morto, ma indirettamente tutti i morti (nello stesso titolo si potrebbe leggere un plurale), e la morte delle illusioni nel tempo, talchè può ben dirsi, questo, il racconto della morte, anche se il titolo, meglio adattandoglisi, potrebbe figurare in testa al primo: *The Sisters*. La morte è in agguato dalla prima alle ultime pagine e il lettore è fino all'ultimo in attesa. Il germe della morte aleggia nell'atmosfera. Un personaggio deve morire e chi legge ignora fino alla fine, quale; ogni personaggio, si sente, deve morire, ogni episodio e ogni incidente epifanizza il dato centrale della mortalità dell'uomo, ognuno è in effetti un sopravvissuto alla morte del proprio passato. Le due vecchie sorelle mantengono ancora in vita « l'arte », il miraggio del loro passato; l'una « ancora » suona, l'altra « ancora » canta. Il protagonista, Gabriel, che nella festa per generale consenso è destinato a sostenere la parte del leone, è, al pari di Richard Rowan nel dramma *Exiles* e, naturalmente, di Stephen in tutte le sue edizioni, una proiezione del giovane Joyce, del Joyce ancora dublinese. Egli presiede con onore a tutte le fasi della festa, ma perde tutti i suoi scontri con la morte e ogni volta registra le sue sconfitte.

Alla fine, le rassegna le armi. Il senso implicito, il basso continuo di tutto il racconto, il sottinteso di tutte le sue immagini, è l'apprensione della mortalità. Il freddo e la neve ne sono i simboli esterni e Gabriel li porta con sè, entrando nella casa ospitale: « Una frangia sottile di neve posava come una mantellina sulle spalle del suo cappotto, e faceva da mostrina alle punte delle sue galosce; e, come i bottoni del cappotto sgusciarono con suono piagnucoloso attraverso il panno irrigidito dalla neve, un'aria fredda e fragrante di fuori sfuggì dagli interstizi e dalle pieghe ». Il dramma del giovane Joyce, lo sconforto e l'amara consapevolezza di lottare contro l'ineluttabile che accompagnarono malinconicamente i suoi anni di tirocinio, è già qui superbamente esternato. Il disinganno è la nota dominante; come quella breve e malinconicissima rapsodia della gita di Stephen col padre a Cork nel *Portrait*, anche questo piccolo e illimitato dramma si conclude in anticlimax, col crollo delle illusioni, e l'ultima sconfitta è la più amara, è la sconfitta dell'amore epifanizzata dal ricordo d'un morto, una rievocazione, un dato contro cui non ha senso lottare.

Gabriel nel corso della festa ha superato brillantemente molte prove. In tutto ha saputo essere all'altezza della situazione, ha disimpegnato con grande bravura le mansioni d'ospite d'onore, orgoglio e vanto delle sue zie. L'attacco d'una agguerrita nazionalista che gli ha rimproverato di scrivere in un giornale inglese e di progettare viaggi continentali in luogo di visitare e scoprire l'Irlanda, è stato respinto ma ha lasciato nell'aria un nome geografico, Galway, e questo nome, come ci sarà rivelato alla fine, ha suscitato nella memoria della moglie il fantasma del morto. Più tardi Gabriel sorprende la moglie che ascolta dalla cima della scalinata interna i versi di una canzone che un tenore arrochito intona in sordina, giù in basso, ora che la festa sta per finire: « la voce, resa lamentosa dalla distanza e dalla raucedine del cantante, illuminava fiocamente la cadenza dell'aria con parole che esprimevano dolore ». E', come sapremo alla fine, la canzone che aveva cantato, a Galway, il morto. Gabriel contempla la donna in ascolto; questa diviene un simbolo nella presenza invisibile di un mistero: « era nel suo atteggiamento grazia e mistero quasi ella fosse un simbolo di qualcosa. Egli si chiese di che cosa sia il simbolo una donna che ascolta una lontana musica, in piedi sui gradini di una scalinata, nell'ombra ». S'insinua intanto nell'ignaro Gabriel il desiderio di possederla.

Il discorso di Gabriel è un'altra testimonianza della bravura e delle singolari risorse espressive del giovane Joyce. Nello scherzoso e prelibato apologo delle tre grazie e del giudizio di Paride, nel galantissimo accenno, più singolare sulle labbra d'un giovane, alla cortesia di un'altra epoca, l'oratore ha ampio modo di esporre la propria sensibilità e le proprie risorse verbali. La meditata iperbole è accreditata dalla breve prova di canto sostenuta dalla vecchia Julia, una delle tre « grazie », e dal senso implicito della perenne giovinezza dello spirito e delle doti spirituali: soltanto la catastrofe finale, come vedremo, annullerà agli occhi del protagonista, il valore positivo di quelle generose finzioni travolgendole con tutte le altre. Di fronte a ogni manifestazione vitale la sensibilità di Gabriel reagisce con spontaneità e prontezza. Sono le molle del giovane dinoccolato Joyce: amor sacro e profano, i piaceri del desco: « Eccomi, zia Kate! » gridò Gabriel, con improvvisa animazione, « e son pronto a scalzare un'intero stormo d'oche, se necessario ». Più tardi racconta pittorescamente l'aneddoto del vecchio Patrick Morkan che attacca il vecchio cavallo Johnny abituato a girare intorno a una mola, e parte per assistere alla parata militare, e quando Johnny giunge presso il monumento al re Guglielmo: « ... sia che s'innamorasse del cavallo su cui è montato re Billy o che pensasse d'esser tornato alla mola, cominciò comunque a girare in tondo intorno alla statua ». E così Gabriel tien desta l'attenzione di tutti.

Quando son fuori, nell'aria gelida dell'alba, e cercano una carrozza pubblica Gabriel desidera più ancora la sposa: « Il sangue gli balzava lungo le vene e i suoi pensieri gli facevan ressa per il cervello, orgogliosi, giocondi, teneri, valorosi ». Allora egli rievoca teneramente alcuni istanti della vita coniugale, alcuni momenti felici o smemorati, e la lirica prosa dell'autore, che è già un maestro nella tecnica del flusso della coscienza lo accompagna impeccabilmente nella rievocazione. Questa è l'epifania dell'amore e delle gioie d'amore. Ma di lì a poco, in una stanza d'albergo, entra, come in un dramma shakespeariano, il fantasma di Galway, accompagnato da un soffio gelido d'inverno e di neve, spegne i suoi ardori alimentati sin lì dall'immaginazione ed estingue in lui il desiderio della vita.

(Continua).

Augusto Guidi

(10) Spirito maligno il cui lamento è un presagio di morte.

(11) La creazione di Bloom e la sua assunzione al ruolo di protagonista vengono considerate come la testimonianza artistica di una emancipazione di Joyce dall'egocentrismo delle opere giovanili. Vedi in proposito A. Ussher, *Three Great Irishmen*, Londra 1952, pagg. 133 e segg. D. Daiches in *The Novel and The Modern World*, Chicago 1938, pag. 93, vede nel tema di *The Dead* - l'assalto dei bastioni dell'egotismo di Gabriel - e presenta tutto il racconto come un documento di una lotta ingaggiata tra l'egocentrismo dell'autore e il mondo, che già splende al *Portrait*.

VETRINETTA

GIUSEPPE PREZZOLINI, *Machiavelli anticristo*, Roma, Casini.

Questo volume del Prezzolini inaugura degnamente la nuova collana (« Diorama ») voluta dal solerte editore romano, Casini: essa concorre infatti ad armonizzare le altre e a dare una fisonomia più completa a tanta varia e ricca attività.

Il *Machiavelli* del Prezzolini è in verità una enciclopedia machiavellica: ogni questione di tempo e di interpretazione, di storia e di fortuna, di dottrina e di gusto, è infatti intelligentemente affrontata e, con un senso realistico e concreto, che nel Prezzolini non è di oggi, viene condotta a chiare e precise conclusioni. Il Machiavelli, del resto, è da se stesso un eloquente invito. Tutta la materia è così divisa: *Le dottrine* (in cui si chiariscono, per uomini provveduti o no, significati concetti ed idee circa lo stato e la sua vita, l'individuo, i fini e i mezzi, le opere e i limiti di pensiero); *Lo stile e la lingua* (in cui si fissano i modi e i moduli, le preferenze e l'uso dei termini voluto coscientemente o meno dal Machiavelli; *Precursori* (da Platone e i sofisti all'umanesimo, a Lorenzo dei Medici ed oltre; sia per quel che essi significano veramente per una storia delle idee che poi si assomma nel Segretario Fiorentino, sia in quel che essi divergono da quel pensatore, oltre il gusto e le occasioni di facili critici, come accade per Dante-Machiavelli); *Le opere* (che sono passate in rassegna con un rispetto sommo della voce e degli interessi dell'autore, senza che particolari simpatie o situazioni contingenti prevalgano nel rilievo); *La vita* e *Amici e contemporanei* (che ben potevano formare un unico capitolo, integrandosi vicendevolmente e significando le date del primo capitolo o i nomi del secondo, momenti della vita, azioni e aspetti di un uomo mutevole e diverso, come mutevolmente e diversamente sempre veniva giudicato anche dai suoi più vicini); *Il Machiavellismo* (dal primo nemico, Reginaldo Pole ai moderni, denigratori o estimatori che siano: ed è appunto in questo capitolo, che occupa da solo metà del volume, che gli interessi, la cultura e l'ingegno di indagatore e di studioso del Prezzolini ha possibilità di spaziare e di documentarsi). Il Prezzolini è un ingegno nobilmente curioso, avido e acuto insieme: è forse l'uomo, e lo studioso, che più può rappresentare un determinato tipo di cultura italiana: quella fiorentina, posta tra quella più propriamente speculativa della scuola napoletana e quella filologica e scientifica torinese. Ma quello che va rilevato è quella sua acre mordacità, quel suo caustico (a volte) umorismo, che muove la pagina, sommuove le considerazioni e dà vivezza rappresentativa alle idee. In questo volume noi troviamo una enormità di giudizi, di letture, di esami, di citazioni; ma, mai, nessuno di questi cade nella pagina come segno di una cultura preziosa, superba del suo sapere, che il Foscolo mordacemente chiamava « dissenteria erudita ».

Ma c'è dell'altro: è una storia sì del Machiavelli questo volume, ma anche una storia « morale », una storia delle tendenze di studiosi o di lettori, delle simpatie di tempi e popoli, un esame delle audacie o dei timori lungo un corso di quattro secoli. Ci sembra così, usciti dal Medioevo, di imboccare e percorrere, *magnis itineribus*, il cammino dell'età moderna; talchè questo sembra il tema, l'assunto fondamentale dello storico.

Lasciando da parte qualche nostra riserva (noi avremmo voluto infatti, ad esempio, nel giusto rilievo sull'*ironia*, p. 103, sentire in essa non proprio una attitudine del M., ma il segno storico, precipuo dell'età rinascimentale) non possiamo, noi critici letterari, non rilevare il bel capitolo sullo *stile* del Machiavelli, che già ha visto impegnato il Chiappelli nel volume *Studi sul linguaggio del Machiavelli* (*Firenze*, Le Monnier, 1952). Così, per porre in rilievo un particolare, concordiamo pienamente col Prezzolini, nel non vedere nell'uso dei latinismi un segno di elezione stilistica, ma forse una semplice ragione di « trascuratezza ». Basterà prendere infatti una espressione del Machiavelli, qualunque essa sia, e porla di fronte ad altre, di autori magari più vicini a noi (v. il Carducci de *Il canto dell'amore*: « *Coelo tonantem* canta Orazio, e Dio — parla tra i monti sovra l'aquilon »), per cogliere le profonde ragioni di distacco e di discrepanza.

ALDO VALLONE

FERRUCCIO PIGGIOLI, *Il pensiero religioso di Francesco Petrarca*, Alba, Ed. Paoline.

Uno dei più noti studiosi del Petrarca, Pierre de Nolhac, concludendo le sue preziose ricerche, intorno all'erudizione, alle letture del Poeta, nel tentativo di tracciare la storia della sua formazione spirituale, faceva voti perchè qualche nuovo lavoro ci potesse documentare meglio la conoscenza che il Petrarca aveva dei Padri della Chiesa e, in genere, il suo pensiero religioso. Di un tale studio, sempre più, si è sentito la necessità, via via che idee più logiche, più profonde e una maggiore luce di conoscenze hanno mostrato come il pensiero moderno non è nato da una rivoluzione, definito per la sua opposizione e contrasto col Medioevo, ma che, anzi, la nuova età non ne è, sotto molti aspetti, che il normale sviluppo e il naturale progresso.

Sarebbe esagerato affermare che l'augurio del De Nolhac sia stato realizzato e che i vari studi dedicati a illuminare il pensiero religioso del Petrarca, pubblicati negli ultimi decenni, abbiano esaurito l'argomento. Certo nessuno mette più in dubbio la conversione, il profondo rivolgimento spirituale del Petrarca sotto l'influsso potente delle *Confessioni*. Chi ne legge le opere avverte l'intima rispondenza spirituale dell'animo del Petrarca con il grande Convertito; e sente come egli fosse legato a lui da un particolarissimo vincolo spirituale, da una venerazione per cui si permette di chiamarlo assai spesso: « Augustinus meus ». Indubbiamente altri influssi si sono esercitati su di lui; ma, se la sua conoscenza e ammirazione per il mondo antico, specialmente romano, ne fanno il vero iniziatore del Rinascimento, è sicuramente dimostrato che il suo umanesimo è agostiniano. Il fatto che, nonostante il suo fervoroso desiderio di percorrere l'itinerario dell'anima verso la perfezione, non si svincoli completamente dal male, non si liberi mai da quelle condizioni di agitazione, di conflitti cui il peso del corpo, la sensualità lo legano, ha portato molti a falsare l'interpretazione della personalità del Petrarca, a farne un precursore di movimenti critici e scettici moderni, che nulla hanno a vedere con lui.

Senza occuparsi direttamente dei risultati cui sono giunti gli studiosi, senza accennare alle svalutazioni, ingiustizie e alle numerose cantonate dei critici che si sono occupati dell'argomento, Ferruccio Piggioli, in un elegante volume pubblicato nelle Edizioni Paoline, ci da ora una giudiziosa e sufficiente scelta di pagine religiose, tratte da tutte le opere del Petrarca.

Il volume di Piggioli documenta la profonda natura e il sentimento mistico del Petrarca e, insieme, la sua preoccupazione costante di mantenere intatta la dottrina cristiana. Se il Piggioli, nella sua scelta, dà giustamente una gran parte alle *Epistole* che, pur mantenendo un tono letterario, meglio ne scoprono l'animo, anche perchè abbracciano un mezzo secolo della vita del Petrarca, egli completa il suo lavoro, con larghi estratti da tutte le altre opere; dal *Secretum*, dal *Canzoniere*, dai *Trionfi*, dai *Salmi Penitenziali*, dal *De remediis utriusque fortunae* fino al *Testamento*, per meglio rivelarne il pensiero e il cuore agitati nella crisi continua tra ragione e fantasia, tra l'uomo della grazia e l'uomo del mondo, nello sforzo di distaccarsi dalle cose terrene, riflettendo sulla vanità della gloria, sulla caducità dei beni di questa terra di fronte al dominante pensiero della morte. Il Piggioli stesso confessa di essere rimasto sorpreso, durante il suo lavoro di scelta, dal fatto delle dure e quotidiane penitenze, dalle profonde meditazioni del Poeta, dal suo desiderio di migliorare se stesso, attraverso il quotidiano esame di coscienza. Che se, per tutta la vita, il Petrarca si accontenterà di guardare le vette della santità, senza poter mai levare il canto della vittoria; il suo incessante anelito alla perfezione non ha tregua; le oscillazioni che troviamo nella sua vita, mai si avvertono nella sua fede e, col passare degli anni, è evidente in lui un graduale processo di valutazione degli scrittori cristiani su quelli pagani.

Lavoro assai utile giudichiamo questo del Piggioli, per correggere giudizi che la letteratura manualistica e l'opinione comune ripetono sulla religiosità del Petrarca. La smania caratteristica degli studiosi dei grandi uomini del passato di volerne fare ad ogni costo dei precursori li ha condotti a svalutare, spesso, o a negare la religiosità schietta del Petrarca accentuando il suo pessimismo sino ad attribuirgli un atteggiamento scettico; ma al moderno scetticismo egli si avvicina così poco da riuscire a trovare nelle verità della fede, non solo alimento al suo dolore ma il sollievo e la pace per sè e anche l'ammaestramento per gli altri.

ULISSE PUCCI

JAMES BOSWELL, *Diario londinese*, Torino, Einaudi.

Scoperto dopo quasi due secoli, questo *London Journal* ove troviamo annotata la vita e i pensieri che negli anni 1762-63 ebbe l'Autore della celebre biografia johnsoniana, costituisce una delle più felici scoperte letterarie del nostro tempo. André Thérive ha definito « pellicani » quegli scrittori che mettono in pubblico i loro segreti più intimi: del pellicano infatti si dice, che nutra i figli con i propri intestini. Boswell è doppiamente pellicano, perchè delle proprie confessioni nutre se stesso, allevandosi in seno, contro l'uomo che voleva essere, quello che effettivamente divenne. Aspira ad un comodo posto di ufficiale della Guardia, per poter vivere a Londra, in mezzo alla società che lo inebria ed ai problemi che lo interessano, contro la volontà del padre, che lo vorrebbe tranquillo leguleio in Scozia: di esperienza in esperienza, e con una certa rapidità, si convince delle buone ragioni del padre, non rinunzia in tutto alle proprie nè accontenta completamente il genitore, ma fortifica una singolare saggezza, d'accatto fin fin che gli proviene dalla frequentazione dei grandi uomini, e di propria ruminazione, come ci accade di riconoscere qua e là dalle pagine del Diario. Che è una spiritosa, divertita e divertente rappresentazione della Londra settecentesca, raccolta tutta in un fazzoletto (di seta), e sciorinata ogni sera sulla scrivania di questo cronista mondano ricco di aspirazioni all'eternità.

L'autocaricatura è efficace quanto l'umorismo diretto contro altri, la vivezza è proporzionale al convincimento personale di Boswell, che la rimeditazione delle avventure quotidiane possa fortificare tutte le sue esperienze ed affinargli i mezzi per non passare inosservato in mezzo ad un mondo che, d'altronde, lo guarda ad occhi spalancati. Il candore è, infine, superiore alla stessa sincerità, ed ha effetti d'arte di grande rilievo, perchè è appunto il miglior modo artistico di esprimere un fatto morale che n'esce figurato e trasfigurato. Si vedano le sue esperienze femminili, che soltanto il candore toglie dalla sfera del lercio, ampliandone il significato dall'autobiografismo inutile ai sobborghi della poesia; si vedano le molteplici e forse inconsce confessioni d'avarizia. E tutta la società londinese, gremita di uomini celebri in vari campi, che spesso si esprimono in battute dirette, è come registrata su nastro magnetico: una delizia. Dotta e utilissima la Introduzione dell'editore Pottle, che ha anche annotato il testo con assidua puntualità.

P. Z.

Gli statuti degli albergatori fiorentini nel trecento

Continuazione dalla pag. 3.

neggiati nella loro esclusività di vendere vino.

A favore degli albergatori, di cui sono tanto tassativamente elencati i doveri vengono però emanate disposizioni a loro tutela come nel capitolo 61 dello statuto 1324 dove è detto: « ad malorum malitias refrenandum statutum est quod hospitatores teneantur respondere hospitibus suis solum de rebus sibi consignatis, vel familie sue, et non de aliis ». Erano poi obbligati alle norme dell'arte alberghiera non solo quelli che dessero ospitalità per un mese o per una settimana ma anche per un giorno e per qualche ora.

La conoscenza di questi antichi statuti corrisponde non solo a un bisogno di documentazione storica ma anche ci fa ammirare la regolarità, nella nostra Firenze, della vita civile in una delle sue, anche allora, più importanti manifestazioni. Non che gli albergatori di oggi possano trarne utilità pratica o nuove pratiche indicazioni per il maggiore incremento dei loro affari ma debbono sentirsi sempre più decisi, nonostante l'evoluzione dei tempi, a conservare a quest'arte difficile e delicata il costume morale al quale si impegnavano, tanto solennemente, i loro antichi precursori cittadini.

Ettore Allodoli

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 23 - ROMA, 6 GIUGNO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

UNA DIFESA DI SARTRE

In uno dei saggi (*La querelle de l'existentialisme*) che il Merleau-Ponty ha pubblicati nel suo vol. *Sens et non-sense*, si fa una vibrante difesa del volume *L'être et le néant* di Sartre contro i critici cattolici da una parte e quelli marxisti dall'altra. Di questa seconda parte della polemica non ci occuperemo. Parleremo, invece, brevemente della prima allo scopo di chiarire le idee anche del M.-P., il quale, come tutti questi esistenzialisti così detti di sinistra, parlano spesso del Cristianesimo e del Cattolicismo del tutto a vanvera, e dicono talvolta spropositi da far sbalordire, non dico i teologi, ma la più comune coscienza cristiana.

Il M.-P. comincia con mettere fuori di ogni proficua discussione due classi di persone: quella di chi sta ancora alle idee del positivismo, per il quale l'uomo è un risultato di condizioni fisiche o fisiologiche o sociali, che lo determinerebbero dal di fuori, e farebbero di lui una cosa fra le altre cose del mondo; l'altra è quella dei filosofi idealisti, secondo i quali l'uomo è spirito, pensiero, e il mondo altro non è che una sua costruzione, o si dica creazione. Contro i primi il M.-P. si contenta di opporre Cartesio, il quale disse, giustamente, che se l'uomo fosse una cosa fra le altre cose del mondo, non potrebbe conoscerne nessuna, perchè sarebbe come una pietra o un animale, chiuso nei suoi limiti, in un certo spazio e in certo tempo, privo della rappresentazioine di sè e delle altre cose nel tutto. Contro i secondi, viceversa, fa notare che se l'uomo fosse puro spirito e solo pensiero, si renderebbero incomprensibili i suoi vincoli corporei e sociali, per i quali l'uomo è inserito concretamente in un mondo fisico e in un mondo storico-sociale. Ed egli vanta la posizione esistenzialista ch'è al di là di queste due opposte posizioni, in quanto contro il positivismo pone l'uomo come coscienza e libertà, e contro l'idealismo prende l'uomo come esistenza determinata sempre in una situazione fisica e sociale, costitutiva del suo punto di vista sul mondo. L'uomo è impegnato nel mondo, e questo impegno, mentre da un lato presuppone e dimostra la sua libertà, dall'altro dà una base positiva a essa, pur limitandola: chè una libertà senza limiti sarebbe indeterminata e, in conclusione, libertà di nulla. Ora, dice M.-P., il cristiano, il cattolico, non può trovare nulla a ridire su questa posizione fondamentale del problema.

In verità, il cristiano, il cattolico, non trova nulla a ridire per la parte polemica contro il positivismo, da una parte, e contro l'idealismo dall'altra. Ma chiede una precisazione su le conseguenze che se ne vogliono trarre. La prima riguarda l'*impegno*, e una seconda precisazione riguarda il concetto di di *libertà*. Nessun uomo quanto il cristiano si sente impegnato nel mondo, perchè è proprio la sua fede che lo esige. Senza questa fede che dà un senso e un valore alla vita, che è quell'impegno? Un mero bisogno di procurarsi piaceri, utilità, ricchezze e onori, solo per «starci bene» nel mondo? Non c'è neanche bisogno di essere cristiani per vedere che povero ideale di vita sarebbe questo. A nessuno più che al cristiano sta a cuore la libertà, ch'è ciò — come disse Cartesio, per l'appunto — che più fa l'uomo somigliante a Dio. Ma proprio per questo la libertà più alta e più vera non è quella, certamente, riguardante il profitto che possiam cavare dalle cose nel mondo, ma quella, anzi, di purificare l'animo nostro da ogni interesse mondano per dare alla nostra azione un senso superiore. L'esistenzialismo, con il suo ritornello dell'uomo come essere-nel-mondo, mica ci vorrà chiudere in gabbia, e darci la libertà soltanto di far quel che ci pare e piace, a nostro arbitrio, dentro di essa?

I critici cattolici — dice M.-P. — rifiutano il concetto sartriano del soggetto come *niente*, ma non si avvedono che proprio questo senso del niente fa la miseria e insieme la grandezza dell'uomo, come dice Pascal: è ciò, infatti, che distingue l'uomo da tutte le altre cose del mondo. I cattolici, invece, vogliono far dell'uomo un *qualcosa che è*: che è già, proprio come tutte le altre cose che sono nel mondo.

Qui, con buona pace del M.-P. e del suo Sartre, bisogna intendersi. Se voi volete considerare l'uomo esclusivamente in rapporto al mondo, noi possiamo, anzi dobbiamo, convenire con voi che, vuotando la coscienza di tutto ciò che appartiene al mondo, a essa non resti nulla: le resta, per l'appunto, quel vuoto che voi dite, quel che dite tanto bene «il senso del nulla». E voi aggiungete bene che questa operazione di svuotamento di sè da ogni riferimento al mondo solo l'uomo può farla: onde la grandezza della sua nullità. Quel che noi cattolici vi contestiamo è che questa *reditio in interiore homine*, come voleva anche S. Agostino, dia per risultato semplicemente il nulla: sarà il nulla del mondo, non già di sè. Nè ci dovete obiettare che questo «sé», se non è nulla, è «qualcosa che è», ossia è una «cosa», perchè questo discorso proverebbe soltanto quanto siete rozzi nel parlare e ottusi di mente: quasi che *essere* voglia necessariamente dire «essere una cosa», e non ci fosse quest'essere a se stesso» ch'è proprio della coscienza di sè. Che è l'uomo se gli leva-e questo senso spirituale dell'interiorità della sua coscienza a se stessa? Tanto manca che questo senso spirituale abbia paura del vostro «nulla» che, anzi, il vostro nulla ne è la più chiara conferma: l'interiorità a cui aspirava Agostino era preceduta dal *noli foras ire*, ossia proprio dal senso di nullità se la coscienza non è altro che in rapporto alle cose fuori di essa. Ma proprio da questo nulla emerge il senso spirituale della coscienza di sè che ci mette in rapporto con Dio, ossia con la fonte prima della spiritualità.

Direte che noi, allora, siamo degli idealisti, che vogliam fare dell'uomo un puro spirito, un angelo, anzi un Dio? Vi rispondiamo: si vede che non avete lette mai le *Confessioni* di S. Agostino, il quale, poveretto, non si sentiva davvero un angelo (pensiamo, poi, se si sentiva un Dio!). Non temete: noi siamo d'accordo con voi che l'uomo è nel mondo perchè non è soltanto anima, ma anche corpo.

M.-P. non si contenta di questa dichiarazione. Ai cattolici che accusano Sartre di materialismo risponde che Sartre è tutt'altro, anzi è uno spirituale perchè «ha messo la coscienza e la libertà dappertutto: con la differenza che, mentre per il cattolico l'uomo è composto di anima e di corpo nel senso che l'anima sta come alla finestra a guardare il mondo, per Sartre l'uomo è uno spirito incarnato, e per questo è un essere-nel-mondo».

E sia. Ma bisogna intendersi su quello «spirito incarnato». Noi cristiani abbiamo il dogma dell'Incarnazione (anche voi venite, vostro malgrado, da questa dogmatica), nel quale Cristo, facendosi uomo, resta pure Dio, il Verbo. Nell'uomo l'incarnazione è diversa: ce l'ha fatta, per così dire, Dio, non ce la facciamo noi. La persona umana è unità di anima e corpo, ma è l'unità, non di una cosa, ma di un *problema*, ch'è il problema, per l'appunto, della nostra umana esistenza: apparteniamo al mondo finchè la nostra corporeità, che nascendo ci immise in esso, con la morte ci slegherà da esso; ed apparteniamo a Dio dal quale riconosciamo di aver ricevuto l'esistenza: il compito del cristiano è di dimostrare ch'egli, pur appartenendo al mondo, appartiene a Dio. Ossia di portare nella sua esistenza nel mondo la fede nella sua divina provenienza. Se gli riesce, il cristiano diventa, non un angelo ma un santo.

Inteso con discrezione si può anche accettare quel che M.-P. dice che è per Sartre il problema umano: «La malafede, l'inautenticità sono inevitabili per l'uomo, ch'è insieme presenza a sè e presenza alle cose. La stessa volontà di esser buono falsifica la bontà, in quanto ci rivolge verso noi stessi, invece di rivolgerci verso gli altri. Una punta di egoismo accompagna l'atto anche più generoso e caritatevole verso gli altri, perchè io non posso non goderne dentro me stesso. Non c'è niente nell'uomo che sia assolutamente puro. Non c'è nessun atto che possa soddisfarci pienamente, e in cui *l'anima bella* possa trovare piena consolazione e certezza di sè». D'accordo. Ma, smessa l'ironia per quell'«anima bella» di romantica memoria, non bisogna, poi, andare all'eccesso opposto, e per far vedere quanto, invece, è brutta, riempirla di turpitudini e di sconcezze, come fa Sartre, e come fanno i poeti e letterati «satanici». Lasciamo all'uomo un lembo di cielo, in cui possa evadere almeno col desiderio dalla gabbia del mondo: permettiamogli per lo meno di aspirare, non ostante le brutture a cui non riesce di sottrarsi per la sua inevitabile mondanità, alla bellezza della sua anima.

Il saggio prosegue, ma per noi basta. Basta anche per conchiudere: possibile che dopo due millenni di civiltà così detta cristiana ci sia ancora bisogno di discutere quale è, propriamente, il pensiero cristiano?

Armando Carlini

SIMULACRI E REALTÀ

LA VERRUCA E IL VOLTO

Curioso destino quello di Plutarco. Prudente saggio, con il giusto presentimento che le sue Vite parallele, *gli avrebbero certamente procurato tanta gloria e fama da indurre la posterità alle ricerche più minute sull'autore di esse, ebbe cura di redigere la propria biografia. La mala sorte però non permise che giungesse a noi un rigo solo di quell'opera. E passarono ben ottocento anni prima che un compatriota erudito scrivesse la vita di colui che è appunto famoso per le vite degli altri. La notizia che Suidas gli dedica è di sei o sette righe. Su queste righe il solito coltello critico opera il suo taglio e buona metà di esse cadono come trucioli.*

Un po' di melanconia certo sale come nebbia sottile e ci avvolge, quando siamo portati a riconoscere che il tempo ha troppi punti dove l'inesorabilità e il capriccio s'incontrano. La inesorabilità dovrebbe escludere l'elastico arbitrio, e viceversa. Il tempo invece si fa chiamare giusto, ed è fazioso, perchè ha distensione e contrazione elastiche, che mal si addicono ad un misuratore imparziale.

Siffatta nequizia tuttavia perpetrata ai danni di Plutarco, debbo confessare che non solo non mi turba ma mi placa, quasi tratto di nemesi giustiziera. Vorrei evitare ogni fraintendimento. So bene che i sommi, votarono un culto incontestabile al saggio di Cheronea. Quella scena che i biografi del Re Sole ci narrano a questo proposito, basterebbe da sola a darci la misura del creditio che a Plutarco, come medico delle anime, veniva universalmente fatto. «Il Re Sole è malato: soffre di insonnia e non può chiudere occhio. Allora il tenero Racine, veglia con lui in una camera attigua, un Plutarco tra le mani, pronto al minimo segno per recarsi al capezzale dell'augusto malato e leggergli qualche pagina delle Vite Parallele*». Non c'è luogo alla piccola e consunta ironia circa il potere narcotico di certi libri, perchè l'annotatore controbatte il sospetto dicendo che quella lettura solleva e diverte l'insonne.*

Ma accanto a questo piccolo episodio ci sono le testimonianze di un Montaigne, e di un Corneille. Il Brunetière anzi, a proposito di quest'ultimo scriveva: «Come l'Iliade è all'origine della tragedia greca, il Plutarco delle «Vite Parallele» è all'origine della tragedia francese». E' vero che Voltaire mostrava avversione sdegnosa per il nostro glorioso autore; ma dei giudizi di quell'amaro demolitore non si può sempre tenere conto.

Dove e come inserire dunque il mio dispetto? Oh, si tratta di cosa accidentale e piccina. E' una verruca che non deturpa affatto la maestà del volto. Ma non so perchè, e per quale impeto irragionevole, provo raccapriccio ogni qualvolta mi si disegna e s'infosca la scena macabra della testa di Caio riempita di piombo dal sicario cui era stato promesso tanto oro quanto pesava la testa. Ora dico: lo inverosimile è sempre fastidioso perchè privo dell'unica sua grazia, quella con cui la fantasia lo colora. Ma chi vuol far credere che la truffa di un testone pesante più di un maglio possa venire non dico creduta, ma soltanto immaginata, oltraggia il senso comune.

C'è troppa ferocia in questo mondo per aggiungerne un'altra con un'invenzione che scarta con gesto villano e indifferente il buon senso.

Nazareno Padellaro

CRITICA E BIBLIOGRAFIA SALLUSTIANA

In radice, una bibliografia sallustiana dal 1879 al 1950 non è che una storia inarticolata, una storia, avrebbe detto Beloch, *ohne Darstellung*, della critica sallustiana: quand'anche all'analisi e ricostruzione individuale l'umbratile modestia paziente del filologo preferisca di sostituire l'impersonalità delle schede. Ma quest'ultime, sia che rispecchino una cernita, sia che mirino ad una encomiabile, eppure quasi impossibile, completezza integrale, inevitabilmente soggiacciono alle linee direttive e determinate d'un criterio metodico; al proposito, dunque, di ricercare la traccia, il segno e l'influsso di Sallustio, nell'attività culturale d'oltre mezzo secolo, in tutti quei campi dell'indagine storica o della ricostruzione storiografica in cui l'Amiternino lasciò le proprie vestigia.

La *storia*, dunque, governa e precede la *filologia*, e vi presiede e l'indirizza, coordina e guida; anche, e quasi direi: soprattutto, nel campo, apparentemente più tecnico-esterno, della bibliografia e delle «schede»: implicita e categorica refutazione, pertanto, dell'assioma positivistico, caro ai filologi di stretta osservanza e di antiquato giudizio, secondo cui solo dalla somma dei contributi particolari, dall'accumularsi dei sassolini e pietruzze e frammenti deriverà l'avvento del grande, e un poco massonico, «Architetto», capace di scrivere l'opera complessiva, l'utopistica ed impossibile, perchè indispensabile, opera definitiva. Altrimenti, cioè con un presunto processo di mera, ed impersonale, cronachistica, acribia filologica, non si fa nemmeno della buona filologia. Nemmeno si raccolgono a puntino le schede; nemmeno si eseguono i famigerati «spogli» bibliografici con la desiderabile compiutezza. Che è, appunto, quanto, nonostante *réclame*, e appoggi e sussidii oltre Manica, temo sia capitato all'olandese A. D. Leeman, laborioso — e, duole il dirlo, insoddisfacente — autore d'una «sistematica» bibliografia sallustiana (1).

Sallustio, ad esempio, è entrato nella storia della nostra storiografia sin dalle memorie classicistiche di Dino Compagni, stimolato dalle «ricordanze dell'antiche istorie» a «scrivere i pericolosi avvenimenti non prosperevoli» sostenuti dalla sua Firenze: e incline a raffigurare in Messer Corso Donati la neo-sallustiana incarnazione «di Catellina romano». Contemporanea, o quasi, alla *Cronica* del Compagni è la versione di Bartolomeo da San Concordio. Una «sistematica» bibliografia sallustiana non potrà, quindi, esimersi dal ricercare, oltre l'apposita, e generica, monografia del Cesareo sulle versioni italiane, il ricordo dell'operante suggestione sallustiana, diretta o indiretta, nella storia della nostra storiografia (e qualche luminoso accenno, in proposito già diede il Croce, naturalmente ignorato, con ovvio danno per il suo libro, dal «filologo» Leeman) mentre ad analoghi resultati è probabile conduce la storia di cronisti e storici non italiani, anche più trascurata, qui, della nostra.

Nella quale Sallustio è rientrato (o, almeno, nella storia della nostra cultura) con il volgarizzamento di Alfieri, ond'è obbligo di chiunque studii la «fortuna», tedescamente il *Fortleben*, dell'Amiternino, impratichirsi almen qualche poco anche di critica alfieriana. Fuor dai limiti cronologici che il Leeman si è prefissi può sostenersi cadano le *Osservazioni critiche* di Tommaso Vallauri, la cui prima edizione è del 1870 (sia negli Atti dell'Accademia di Torino, sia nel giornale *Il Baretti*, sia in apposito opuscolo), le quali per certa perizia linguistica del filologo piemontese, indubbiamente superiore all'impetuosità inesperta ed apassionata del «fiero Allobrogo», e per un primo, comico, accenno a quella che sarà l'*idée fixe* dell'antimommsenismo, del Valluari e di coevi letterati italiani, dallo Sclopis ad Augusto Conti, non senza qualche concessione «paesana» da parte pur del Carducci, si assicurano un luogo (relativamente) eminente nella congerie caduca degli scritti del Subalpino. Ma non doveva passar inosservata al Leeman la ristampa della versione alfierana della Giugurtina a cura di Rocco Morretta (Roma, ed. Roma, 1935), nella collezione «La guerra e la milizia negli scrittori italiani d'ogni tempo», edita dal generale Grazioli e dall'accademico Gioacchino Volpe: ristampa che, deturpata da errori appena credibili in fatto di biografia e filologia sallustiana, significativamente ribadisce, però, l'attualità «colonialistica» della campagna di Numidia, per le «strette rassomiglianze con le operazioni che sono state condotte nell'Africa settentrionale in cento anni di penetrazione europea».

Nè diversa era l'atmosfera, la temperie e la ragione dell'attualità sallustiana, del rinnovato fervore di studii, soprattutto nell'ambito della *Catilinaria* e delle *Storie*, onde, pur deformandosi l'Amiternino quasi in un precursore del *Führer* — o, se non in un «politico», in un puro artista, o, e peggio, in un pensatore, lui pseudofilosofico abborracciatore di luoghi comuni scolastico-retorici calati, con ogni *aplomb*, nella sua prosa marmorea, — si provvide, tuttavia, a rovesciare o a ritoccare quell'immagine mommseniana e postmommseniana, fino al nostro maestro De Sanctis, — entro certi limiti indubbiamente esattissima, e pure non sufficientemente comprensiva — l'immagine d'un Sallustio «libellista» anti-oligarchico, per vendetta personale e a servigio della sua parte.

Una «conciliazione» o contemperanza delle due tesi estreme raccomandava il Rostagni fin dalla sua prima Storia della letteratura latina, qui, come ogni altra Storia, senz'alcuna intrinseca giustificazione, pretermessa dal Leeman, quando il medesimo Rostagni, nel volumetto oraziano del '37, anch'esso ignorato dal «bibliografo», già suggeriva di avvertire (improbabilmente, a mio credere) nell'epòdo la traccia della lettura sallustiana, l'efficace ricordo della presunta utopia di Sertorio, narrata, per testimonianza di Porfirione, nel libro delle *Storie*. A quest'utopismo quietistico, che lo storico mutuava, è da credere, all'italico *popularis*, più che non ne avesse certa notizia, Sallustio era, comunque, stimolato da miti e tendenze e formule della storiografia greca, forse, come par verosimile anche per la coeva fortuna delle *Storie Filippiche* di Teopompo di Chio. Ma nulla di tutto ciò tradisce o rivela questa silloge bibliografica, sebbene la menzione di Teopompo si legga, per suggerimento di F. Jacoby, nella Letteratura latina del grande Norden.

Se a noi italiani può stupire o spiacere quest'indifferenza frequente alle cose nostre (anche, per es., al saggio di C. Marchesi, già prefazione di un suo commento alla Catilinaria, quindi ristampato in *Voci di antichi* — Roma, Leonardo, 1946 —, p. 41 e segg.; e alla; per più ragioni famosa, recensione di G. Ferrero nel *Journal des Savants*, 1906, al *Catilina* del Boissier), e la costante indifferenza dell'esattezza tipografica delle citazioni italiane, anche maggiormente stupisce in uno studioso cui la liberalità del British Council permise di lavorare nelle biblioteche inglesi, la dimenticanza di «contributi» antichi e recenti, agevolmente reperibili in qualunque catalogo, dall'edizioncina del Capes all'ormai classica *Roman Revolution* del Syme, ove s'incontrano osservazioni notabilissime sulla storiografia di Sallustio e il luogo ch'egli occupa quasi di mediazione fra gli «annalisti» e il suo critico prosecutore nemico, il «pompeiano» Livio.

In una frase che gli fu costantemente rinfacciata, con particolare acredine dal filologo, parecchio difettoso di acribia filologica, Ettore Pais, — un altro dei «dimenticati» del Leeman, Guglielmo Ferrero, pur nel solco dell'interpretazione mommseniana di Sallustio, faceva merito a quest'ultimo di aver rinnovato «nella storia artistica, psicologica e razionale quella sparuta annalistica, a cui si era ridotta... la narrazione degli eventi, e che era una convenzione non meno arida e stupida della cosiddetta storia critica e scientifica, a cui certi pedanti vorrebbero oggi ridurla» (*Roma*, III, pp. 293-294). Certo nemmeno i pedanti, fautori «della cosiddetta storia critica e scientifica», tutta basata sulla «bibliografia dell'argomen-

Continua a pag. 5.

Piero Treves

SOMMARIO

Letteratura

AMERIGO VESPUCCI
NEL V CENTENARIO DELLA NASCITA

Ricorre quest'anno il V centenario della nascita di Amerigo Vespucci, personalità e marinaio di primo piano, che seguì la scia luminosa dei grandi viaggiatori ed esploratori, da Giovanni da Pian Del Carpine a Marco Polo e Colombo.

Eppure i suoi meriti non furono riconosciuti per molto tempo, perchè alcuni, purtroppo anche tra gl'Italiani, lo credettero un volgare mistificatore, altri un ambizioso e un vile usurpatore della fama altrui, altri infine una figura di poco conto, incerta e sospetta. Senza dubbio, nacquero alla giusta valutazione dell'opera di lui la gelosia e la malafede di Governi e geografi stranieri, che non vollero mettere in rilievo l'opera di lui, messa al servizio di nazioni straniere, per esaltare invece i navigatori connazionali; e nacque anche la difficoltà di potere esaminare e controllare i documenti e le relazioni ufficiali dei suoi viaggi, conservati negli archivi della Spagna e del Portogallo, chiusi agli studiosi italiani.

Ciò favorì il diffondersi di relazioni, di fonti indirette, di lettere apocrife, di una falsa operetta, stampata, all'insaputa del Vespucci, e attribuita a lui, in cui si parla di un presunto viaggio del 1497, fatto collo scopo precipuo di dimostrare, al mondo dei dotti, ch'egli era arrivato nel Continente Nuovo un anno prima del Colombo.

Ma ormai, dopo gli studi del De Lollis, e soprattutto del Magnaghi, redatti colla massima obbiettività e col più rigoroso criterio scientifico, la figura di Amerigo Vespucci è stata posta nella sua giusta luce. Due documenti anteriori di capitale importanza, sfatano del tutto la leggenda e le accuse lanciate contro di lui; prima una lettera di Cristoforo Colombo al figlio Diego, del 1505, nella quale quegli professa apertamente sentimenti benevoli ed affettuosi, grande ammirazione e stima per il suo collega fiorentino; secondo, il decreto ufficiale del Governo madrileno, col quale, nel 1508, il Vespucci veniva nominato *pilota major*, carica di grande responsabilità, colla quale veniva affidata a lui non solo la direzione e l'organizzazione delle spedizioni marinare, ma la revisione delle carte nautiche, la costruzione delle nuove e la nomina dei piloti, a cui doveva essere affidato il comando delle navi. Se fosse stato il Vespucci un mistificatore, il Governo spagnuolo non lo avrebbe messo a capo di un ufficio così delicato!

Nato a Firenze il 9 marzo del 1451 da una famiglia nobile, oriunda sin dal sec. XIII dal contado, i cui componenti avevano occupato cariche importanti nella repubblica (il padre si chiamava Anastagio, notaio, e la madre, madonna Lisi Mini), essendo i genitori in condizioni economiche disagiate, fu avviato, come gli altri fratelli minori, alla mercatura.

Prima però aveva avuto una buona educazione classica da parte di uno zio, frate di S. Marco, assai dotto; e poi, nella speranza di ottenere un posto nella cancelleria fiorentina era stato inviato in Francia come garzone (oggi si direbbe *attaché*) al seguito dell'ambasciatore Guido Antonio Vespucci, suo lontano parente. Questo ufficio, oltre a renderlo edotto nei maneggi politici, gli aveva dato il modo di allargare la sua cultura e di contrarre molte relazioni fra gli stranieri.

Tornato a Firenze nel 1480, per guadagnarsi la vita, entrò nel banco di Pier Francesco de' Medici e ne diventò presto l'uomo di fiducia, una specie di procuratore generale degli affari di lui. Siccome si fece apprezzare, per la sua onestà e l'abilità dimostrata nell'acquisto di panni e nell'esazione dei pagamenti, dopo un decennio, e propriamente nel 1492, fu inviato a Siviglia presso la Casa commerciale del fiorentino Giannotto Berardi, ch'era in rapporti continui coi Medici.

A Siviglia, centro commerciale e marinaresco di prim'ordine, conobbe molti fiorentini ivi dimoranti, rappresentanti di alte Case, molto esperti negli affari e che avevano anche frequenti relazioni coi Sovrani. Ora il contatto continuo di questa gente, che esercitava il cambio, curava le spedizioni di mercanzie e che armava talvolta delle navi, per inviare prodotti in scali lontani, acuì in Amerigo il desiderio di approfondire le cognizioni scientifiche specialmente nel campo della geografia e cartografia, apprese a Firenze, con esercitazioni pratiche. A Siviglia c'era allora tutto il fervore marinaresco per conoscere nuovi paesi e acquistare favolose ricchezze, un ardore di studi, una smania di esaminare carte nautiche e leggere vecchi e nuovi libri di viaggi, che aprissero nuovi orizzonti al commercio. Si spiega quindi come il Vespucci subisse il fascino di questa attività febbrile marinara e mercantile, e si preparasse così a diventare un navigatore ed esploratore.

Quando, infatti, si seppe che, nel terzo viaggio del 1498, il Colombo aveva costatato la presenza di terre a 10° di lat. Nord, nel golfo di Paria, il Governo spagnuolo diede l'incarico ad Alonzo de Hojeda di armare una flotta di quattro navi, e permise che il Vespucci, che era ben visto dalla Corte, e che ardeva dal desiderio di navigare ed esplorare, facesse parte di questa spedizione.

La flotta, partita da Cadice, il 18 maggio 1499, raggiunto un punto della Gujana, si divise in due gruppi, dei quali l'uno fu affidato al Vespucci, il quale continuando la rotta lungo la costa, scoprì il fiume delle Amazzoni, prima del Pinzon, e si spinse poi sino al 6° grado di lat. Sud, scoprendo il Brasile, qualche mese prima che vi arrivasse il Cabral. Non potendo spingersi ancora avanti, per le correnti equatoriali, ritornò in Ispagna verso la fine del 1500, colla convinzione assoluta che la costa proseguiva verso il Sud dal capo S. Rocco alla foce del Maddalena. Non credeva ancora che si trattasse di un nuovo continente, ma dell'Asia, come credeva il Colombo.

La dimora in Ispagna durò poco, perchè nel maggio del 1501 accettò l'invito del comando di una nuova spedizione da porto del Re del Portogallo, che, geloso dell'esplorazione del Cabral, voleva che si cercasse un passaggio a S. W. per le Mollucche.

Così il Vespucci arrivò al Capo San Rocco, da dove, tagliato l'Equatore, scoprì il porto di Rio de Janeiro e, proseguendo nella direzione di S. E., la foce del Rio Plata e poi, navigando oltre il 50° grado di lat., si spinse quasi in prossimità dello stretto, scoperto in seguito dal Magellano.

Allora, agli occhi del Vespucci, apparì chiara la visione di un nuovo mondo, di cui scriveva, entusiasta e commosso, nelle lettere inviate al suo patrono Pier Francesco dei Medici (lettere che si trovano nella Riccardiana di Firenze).

Qui sta tutta la grandezza di Amerigo Vespucci, nell'avere intuito per la prima volta di avere toccato un Nuovo Continente, e non l'Asia di Marco Polo, come credeva il Colombo.

Tornato a Siviglia, venne nominato nel 1508, come abbiamo detto, *pilota major;* e mentre ricopriva una carica così importante, redasse preziose carte di navigazione, esattissime nei calcoli e nelle posizioni. Il Vespucci, durante questo tempo, godette sempre, per il suo ingegno e per la sua operosità, molta stima presso gli uomini di mare, fiducia larga presso gli ufficiali della *Casa de la Contratacion*, e crescente favore presso il Re, che gli assegnò uno stipendio di 50.000 maravedis all'anno. Morì, fra il compianto generale, il 22 febbraio 1512.

Ormai è a tutti noto che un cartografo di Friburgo, nel pubblicare a Saint-Diè, in Lorena, nel 1507, in aggiunta alla sua *Cosmographiae Introductio*, la traduzione in latino di due opuscoli attribuiti al Vespucci (il *Mundus Novus* e le *Quattuor Amerigi navigationes*) propose che il Nuovo Continente fosse battezzato, in onore dello scopritore, America, quasi *Amerigi terra*. Egli aveva avuto conoscenza di una lunga lettera del Vespucci al gonfaloniere Soderini, stampata e diffusa a Firenze nel 1505, mandata, non si sa da chi, al duca Renato di Lorena.

Accolto da tutti, questo nome fu usato prima per designare il Brasile, poi e infine a quello settentrionale. Il Vespucci quindi non è responsabile della denominazione del Nuovo Continente: è da escludere in modo assoluto, come abbiamo detto sopra, che ci fossero gelosie e rivalità fra i due esploratori. E' poi da riporsi fra le fantasie d'oltralpe la credenza che il nome America sia derivato dal nome di una montagna del Nicaragua, *Amerrique* o da *Amarca, Amaraca*, nomi di tribù dell'America centrale.

Michele Lupo Gentile

ITINERARIO ITALIANO

Felice scelta per una ristampa alvariana: in terza edizione, questo *Itinerario* che risale al '40 '41, costituisce un prezioso punto di riferimento storico-economico-sociale-etnico, e d'altra anche più complessa natura, che a buon diritto l'editore dichiara molto appetito dagli stranieri che vogliano capire l'Italia. Si noti che di proposito non affrontiamo il « riferimento » artistico, cioè un giudizio di valore di quest'opera nei confronti di tutta la produzione di Alvaro; e sia detto subito perchè. Ogni rilettura di Alvaro produce in noi l'immediata impressione che si tratti della sua opera migliore, il che potrà significare un certo sbandamento dei nostri personali giudizi estetici, ma anche la subordinazione di essi ad interessi che, in noi prevalenti, Alvaro appaga e sollecita ogni volta con ricca prodigalità. Si potrebbe anche dire che, essendo il livello artistico di Alvaro sempre alto ed equivalente, i suoi contenuti, scelti o risceltì di volta in volta con oculata e sensibilissima individuazione delle *ragioni* momentanee, generano appunto la certezza che, di volta in volta, si stia sempre leggendo il meglio di lui.

Si ritrova in queste pagine un Alvaro inedito, come accade d'ogni poeta in cui si scopra del nuovo ad ogni rilettura, solo perchè la partecipazione emotiva e la resa trasfigurante non riguardano gli aspetti stagionali delle cose rappresentate: e se vogliamo sfuggire il presuntuoso accertamento dell'eterno, sia lecito dire che l'occhio e la sensibilità di Alvaro abbracciano più generazioni, così che ci sentiamo di casa nel suo mondo, dove riconosciamo le radici onde suggemmo, mentre avvertiamo la spinta a pensieri ed atti *quae prosint alteri saeculo*.

Dicevamo di un « punto di riferimento »: riguarda l'Italia postbellica nei confronti di quella immediatamente prebellica, e riguarda la letteratura sociale, che qualcuno continua a credere conquista quasi esclusiva degli ultimi tempi. La socialità di Alvaro, peregrinata dall'Aspromonte a tutte le regioni dell'*Itinerario*, non è fatta di politicità deperibile: è prodotto di un abito mentale e sentimentale che richiama la carità cristiana anche quando ostenta una risentita laicità. Alvaro guardava al popolo ed alle sue sofferenze, fin da quando e prima che il Minculpop scagliasse fulmini contro i *triangoli* sessuali, senza accorgersi, o non potendosi accorgere, che qualcuno dava già sostanza d'arte e di poesia a veri atti di accusa contro le finzioni politiche del momento. Oggi che tutti sono scrittori sociali, sarebbe da pusillanimi non dichiarare che ci fidiamo principalmente di quei pochi che sapevano esser tali anche contro l'opportunità e le mode del ventennio.

Ed è fonte di conforto non privo di stupore, ritrovare nell'Italia odierna, che per altri versi ci sembra così crudelmente rotta e frantumata rispetto a quella che conoscemmo al tempo della nostra crescenza fisica e mentale, un'Italia omogena, fondamentalmente identica, partecipe di un'evoluzione non traumatica, normale, come, a rifletterci bene, non poteva non essere, con tanta esperienza storica sulle spalle, e tanti anticorpi sperimentatissimi nel sangue. Ciò risulta da questa rilettura di Alvaro perchè le sue regioni e le genti che egli vede e rappresenta, dopo questi tre lustri, e quale lustri! non son punto cambiate, non molto arricchite e neanche impoverite, perchè poco avevano da perdere, e non molto possono conquistare, finchè almeno mezzi e metodi di vita non saranno profondamente mutati, e non certo con l'alchimia retorica delle rivoluzioni rapidissime.

Un'Italia arcaica, diremmo quasi archeologica, prende vita in queste pagine ed è gran fortuna per noi che esse assumano la solennità di una rivendicazione, di un rispettoso atto di omaggio, di una scoperta di valori positivi, in tempi di avvilito, smagante e diffamatore pseudo-realismo. Quanto maggior bisogno ci dà, di riformare e soccorrere tutto e dappertutto, questo pellegrino che va in cerca non del vizio ma della virtù, non della miseria disperata ma della povertà ricca di umori, di voglie, di attitudini, così che veramente s'esce da quest'Italia convinti che metta il conto di farle ancora un po' di credito.

I vetrai d'Empoli, i contadini della Bassa, i costruttori del Gargano, le mondine, i pescatori, ogni vero lavoratore di tutte le regioni d'Italia, così come ognuno che in esse abbia lavorato lungo la nostra storia, dagli architetti ai liutai, dai pontefici ai costruttori di strade, gli Italiani che hanno fatto e fanno l'Italia, hanno in Alvaro il loro poeta sensibile e grato. E le sue pagine, da quelle che rappresentano una Roma in perfetto equilibrio tra le sensuose sovrastrutture dannunziane e la scabra ed eccitata periferia di Moravia, a quelle che colgono il popolo inebriato tra gli aromi di fiere del gastronomiche o rassegnatamente appenato dal lavoro quotidiano, son le più giuste e le più severamente belle tra quante ci rampognano per le antiche omissioni e ci esortano alle imprese nuove.

Vladimiro Cajoli

● La « Dante » di *Bologna* ha organizzato con treno speciale una gita culturale a Firenze con la partecipazione di 1.100 persone, di cui 950 studenti delle varie cittadine. Di questi ultimi 92 ragazzi hanno fruito del biglietto gratuito quale premio del Comitato concesso alle scuole locali.

● Un folto e scelto pubblico ha ascoltato a *Cosenza* la conferenza del prof. Leopoldo Russo sul tema « Noi e gli altri nella pittura di ieri e di oggi ».

● Il Comitato di Lucca, oltre il ciclo di letture dantesche che viene svolto da illustri studiosi del sommo Poeta col più vivo successo, ha organizzato un concerto di musica classica tenuto dal violoncellista Enrico Pardini, e ha promosso una gita sociale a Venezia.

● E' uscito il primo numero della *Piccola Antologia poetica* che con presentazione e a cura di Pietro Calandra raccoglierà in fascicoli mensili testi di poeti dialettali contemporanei di Sicilia, per le Edizioni dell'Accademia di studi « Cielo d'Alcamo ».

FARSI AMICA CIRRA

Nel c. XXXV dell'*Orlando Furioso*, l'Ariosto consiglia ai principi a « farsi amica Cirra », cioè la poesia: solo in questo modo, egli dice, essi non solo rimarranno immortali, ma anche famosi per virtù magari non possedute. « Non sì pietoso Enea, nè forte Achille Fu, come è fama, nè sì fiero Ettorre; E ne son stati e mille e mille e mille Che lor si paion con verità anteporre; Ma i donati palazzi e le gran ville Dai descendenti lor, gli ha fatto porre In questi senza fin sublimi onori Da l'onorate man degli scrittori. Non fu sì santo nè benigno Augusto, Come la tuba di Virgilio suona. L'aver avuto in poesia buon gusto La proscrizione iniqua gli perdona ecc. ecc. Un altro grande spirito affine all'Ariosto, Stendhal, scrisse una volta, in margine alla sua *Storia della pittura in Italia*: « Ce n'est pas le tout de faire de grandes choses: il faut des Homères aux Achilles, et l'Académie Française a soutenu pendant un siècle entier la gloire de Louis XIV ».

Il concetto è ormai pacifico; fin troppo. Fors'anche perchè fa comodo ad entrambe le categorie interessate: gli Achilli, umanamente sensibili alla lode, non hanno pace se non trovano il loro piccolo Omero; i letterati, che pure di qualcosa debbono vivere, hanno tutto l'interesse ad affermare l'importanza della loro opera innanzi ai più forti del momento. Ma, a parte i motivi pratici (vanità, interesse, ecc.), c'è un altro motivo che giustifichi teoricamente il principio del « farsi amica Cirra »? E non vi sono per caso, come spesso avviene nel mondo dei concetti, deduzioni errate da principi legittimi?

Il motivo, teoricamente necessario, c'è, e si chiama: storia. Ogni forma di vita che tende ad affermarsi, tende, per ciò stesso, a diventare storia. E, in quanto storia, vuole tramandarsi ai posteri in forme chiare e lucenti. Ma è proprio nella ricerca di queste *forme*, che si può scivolare in una china piena di pericoli.

Il primo pericolo, che, è poi il primo pregiudizio, è che d'un'epoca rimangano le idee scritte e basta, che altro sia un fatto ed altro la storia o la celebrazione del fatto stesso. In verità un fatto (una battaglia, poniamo) s'inserisce nella storia, è essa stessa storia, non meno d'un libro che di quel fatto parli. Che a parlare siano idee scritte o colpi di cannone od opere civili o avanzi murari, non importa: ogni espressione veramente vitale ha la sua intima logica, il suo preciso significato. « Muor Giove, e l'inno del poeta resta ». No: Giove non muore mai, se è davvero vissuto, se cioè ha avuto una funzione vitale in una qualsiasi epoca della civiltà.

Altro pregiudizio è che lo storico per eccellenza sia il poeta. Se la funzione peculiare del poeta è la fantasia, non si vede perchè una qualsiasi opera debba passare alla posterità attraverso la deformazione (anche l'abbellimento è deformazione!) fantastica, anzichè l'indagine storica vera e propria. Questa pretesa poteva aver senso soltanto al lume dell'estetica classica, che affidava al poeta il compito del vate.

Con ciò non si vuol negare ai poeti il diritto d'ispirarsi a grandi gesta storiche, ma soltanto reagire alla pretesa ch'essi siano le uniche e supreme vestali, che tengono accesi i grandi ricordi, « siedon custodi de' sepolcri », ecc. Quando mancano altri documenti storici, indubbiamente la testimonianza poetica è preziosa: questo è il caso di Omero. Ma più la vita civile diventa adulta, e più si avvera la riprova storica del nostro punto di vista.

Pensate ad Augusto. Vive egli forse in grazia delle adulazioni di Orazio e di Virgilio, o per l'intrinseca grandezza della sua opera in pace e in guerra? E se volete indagare l'importanza della figura o della riforma o della politica augustea, prendete forse come punto di partenza le odi di Orazio?

Eppure nessuna affermazione sembrò agli uomini del Rinascimento così ovvia, come quella che subordina la grandezza dei signori all'abilità dei poeti e dei letterati in genere. Non forse Francesco I e Carlo V si disputano il favore dell'Aretino a suono di scudi? E il Castiglione non scrive che il perfetto *cortegiano* è « tale, che quel principe che sarà degno d'esser da lui servito, ancor che poco stato avesse, si possa chiamar grandissimo signore »? L'uomo d'ingegno, dunque, non riceve, ma dà lustro al signore!

Da qui il fenomeno dell'accattonaggio letterarrio del Rinascimento. Il signore o il tirannello si crede invariabilmente un Augusto redivivo, e vuole per forza il suo Orazio; il letterato offre i suoi servizi a chi lo paga meglio, come un soldato mercenario, e gonfia le gote, comunque, per principi grandi e mediocri, generosi o malvagi, parenti di principi e gesta di principi, sempre col sottinteso che soltanto da quei poemi derivi l'immortalità per le persone e le cose celebrate.

Il rapporto è illegittimo; perciò non lascia traccia. Se qualcuno ricorda che Lorenzo il Magnifico vinse la giostra del 7 febbraio 1469, ciò non avviene per il poemetto di Luigi Pulci, intitolato appunto *La Giostra*, ma per l'interesse che il Magnifico direttamente suscita; e chi si vuole occupare di Francesco Sforza non va certamente a compulsare la *Sforzeide* di Antonio Cornazano. Quando, invece, l'opera letteraria è riuscita, come le *Stanze* del Poliziano o il *Furioso* dell'Ariosto, allora i riferimenti elogiatori rimangono puramente accidentali, e il loro unico effetto è un movimento di stizza nei lettori, i quali, ogni tanto, vedono la poesia intorbidata proprio da quegli elementi pratici.

L'*Orlando Furioso*, il maggior poema del Rinascimento, è appunto l'esempio più eloquente della menomazione che lo scopo cortigianesco può produrre in un'opera poetica. Esso infatti vi s'introduce non soltanto nella dedica alla « generosa erculea prole » e in luoghi più o meno isolati, ma nella stessa intima struttura, e cioè in due personaggi, Ruggero e Bradamente, i quali funzionano da capostipiti degli Estensi. L'Ariosto, si sa, pagava quel tributo adulatorio senza alcuna adesione spirituale e con animo mai servile; talvolta, anzi, canzonatorio; ma era pur sempre una deviazione dal retto sentiero poetico, morale, e storico insieme, che per giunta non appagava il cardinale Ippolito. Invano il buon Ludovico gli diceva che poteva offrirgli soltanto quell'opera d'inchiostro in cambio dei suoi benefici; invano si dichiarava pronto a fare suonare « con chiara tromba il suo nome... tanto alto, Che tanto mai non si levò colomba »: il cardinale preferiva servizi più concreti:

« *S'io l'ho con laude ne' miei versi messo,*
Dice ch'io l'ho fatto a piacere e in ozio;
Più grato fora essergli stato appresso ».

E qui forse saremo i primi a simpatizzare col cardinale d'Este, perchè non c'è proprio ragione di tacciare d'ignoranza ed insensibilità estetica un uomo che non faccia gran caso dell'adulazione: se mai, dovrebbe essere al contrario!

E veniamo a Luigi XIV. Il solo fatto che questi sottrae al servizio dei signori gli uomini di lettere e li stipendia direttamente, è già un titolo di gloria per lui, indipendentemente dal lustro che su di esso riflette l'Accademia francese. Questo re che riceve senza alcuna etichetta gli uomini di cultura, che dinanzi a Molière supera persino i pregiudizi del tempo intorno alla gente di teatro, che non si sdegna se un Boileau attacca un suo protetto, come Chapelain, non ha bisogno di elogi: la sua opera rimane anche negli stessi capolavori del secondo Seicento francese, senza bisogno che vi appaia il suo nome.

Al suo confronto, fu forse più vanitoso Napoleone, il quale — più che venire spontaneamente incontro agli scrittori per migliorarne disinteressatamente le condizioni — ricompensava largamente i suoi ammiratori ed elogiatori (tariffa: dai 1500 ai 6000 franchi). Dei nostri letterati, è noto come egli colmò di onori il Cesarotti e il Monti. Quest'ultimo, recatosi — nel dicembre 1805, insieme con una deputazione del Regno Italico — a congratularsi con l'imperatore per le vittorie riportate contro gli Austro-Russi, fu quasi invitato dal Corso a cantare di lui. Il poeta, infatti, così scriveva al fratello, da Milano, il 24 gennaio 1806: « Per le cose dettemi dall'Imperatore ho intrapreso un poema, il cui piano abbraccia tutte le imprese di questo grand'uomo ». E il poema fu *Il bardo della Selva nera*, per comporre il quale il ministro dell'Interno dava ordine a Ferdinando Marescalchi (rappresentante del Regno d'Italia a Parigi) di provvedere il Monti di tutti i libri che potessero occorrergli. Lo stesso Marescalchi, in una lettera del 28 marzo 1806, sollecitava l'amico di pubblicare al più presto « qualche cosa in lode dell'imperatore », e aggiungeva: « Vi dico questo perchè mi pare che S. M. aggradisca assai e di fatti ha rimunerato generosamente tutti quelli che hanno pubblicato qualche cosa sin di passabile sulla ultima campagna ». Il Monti, naturalmente, non si faceva ripetere il consiglio; e ci guadagnava la nomina di cavaliere della Corona di Ferro, una tabacchiera d'oro, duemila zecchini, e il titolo d'istoriografo del regno.

Per farsi amica Cirra, ad ogni modo, Napoleone si serviva d'una commissione aggregata alla polizia imperiale.

Gino Raya

● Al Ginnasio-Liceo « Francesco Vivona » di Castellammare del Golfo ha avuto luogo una solenne cerimonia per intitolare quell'Istituto scolastico a *Francesco Vivona*, di cui per l'occasione si è scoperto, a perenne ricordo, un ritratto in bronzo. A S. E. il Ministro Mattarella, alle autorità, agli insegnanti e agli alunni presenti, hanno dato il saluto il Sindaco dott. Bonventre e il Preside di quel Liceo prof. Pietro Ruggeri. Ha pronunziato il discorso ufficiale su Francesco Vivona il Preside prof. Nicolò Vivona, ed ha concluso con poche ma sentite parole S. E. Mattarella.

● All'Accademia di Studi « Cielo D'Alcamo », ad Alcamo, l'On. Pietro Castiglia, Assessore alla P. I. per la Regione siciliana, ha tenuto una interessante ed applaudita conferenza su *Re Guglielmo il Buono*. Lo ha preceduto il prof. Giuseppe Cottone, Presidente benemerito dell'Accademia stessa, con una vivace comunicazione su *Uomini di Sicilia*.

● Le Edizioni dell'Accademia di studi « Cielo d'Alcamo » annunziano la imminente pubblicazione del III volume de *Lo Frutto* (Annali dell'Accademia stessa) nonchè un interessante saggio di Aldo Vallone su *Ariosto e la magia*. Due studi danteschi, *Sulle prime rime di Dante* di Fernando Figurelli, e *Il Canto VIII dell'Inferno* di Giuseppe Cottone daranno inizio ad una *Nuova Lectura Dantis Siciliana*.

L'AVVENTUROSO DALÌ

In questi giorni siamo stati chiamati ufficialmente a contemplare i prodotti di quell'ingegno bizzarro che è Salvator Dalì, in occasione di una sua mostra nelle sale di Palazzo Pallavicini dove la celebre « Aurora » di Guido Reni, con le sue nostalgie manieristiche, sembrava tenere a battesimo le molte pitture, disegni e gioielli dell'estroso artista. E ancora una volta dobbiamo richiamarci a quanto si scrisse, proprio su queste colonne a più riprese, a proposito del surreaslismo, nel 1949 e 1950.

Ci sembra, infatti, di non aver errato indicando nei rapporti strettissimi tra la tecnica del sogno e il surrealismo tali analogie da spiegarci, sia la « suggestione » dei prodotti del surrealismo, sia il vizio di origine che sta alla base di questa tendenza in cui c'è sempre l'equivoco tra rappresentazione fantastica e documentazione irrazionale (ma verista) degli oggetti. In conclusione, anche quando il surrealismo raggiunge un certo grado di eleganza o produce uno « choc » di natura psichica, la vera fantasia creatrice appare ben lontana perchè sormontata o paralizzata da altri fattori più appariscenti e di immediata presa sulla memoria visiva e sulla nostalgia del mondo « sognato ».

Si tratta, in sostanza, piuttosto di ragionate allucinazioni, composte a freddo con arte di montaggio, che di « creazioni » sgorgate dall'animo commosso e dalla fantasia.

Perciò anzi (come si può constatare anche in molte opere di Salvator Dalì) esse riescono meno arbitrarie quando possono contare sulla collaborazione di un testo teatrale rivolgendosi alla scenografia, al balletto, alla coreografia, al costume ed anche all'arte applicata dove il capriccio o la bizzaria non vivono più di per se stessi, ma assumono la funzione di commento d'una qualsiasi forma già realizzata letterariamente, musicalmente o nella stessa mutevole vita quotidiana: nella moda, per esempio nel caso dei gioielli: tipico esempio dei quali è il cuore in oro e pietre preziose in cui, da un'apposita apertura, si vede realisticamente palpitare, come in un giuco meccanico, la vescichetta di rubini.

Quanto alla pittura è inevitabile che il surrealismo si incontri con i moderni « pittori della realtà »: non c'è nulla di strano che, di fronte alle esercitazioni tecniche d'una perfetta resa documentaria dell'oggetto, nella pittura di Salvator Dalì si ripensi alle illusioni ottiche di Sciltian, proprio perché verismo scrupoloso e attento e surrealismo si danno la mano nella necessità di determinare in modo inequivocabile la materia stessa dell'oggetto nella sua implacabile fissità: la differenza, solo apparente, nasce dal fatto che il pittore surrealista applica lo stile analitico e scrupoloso servendosene come trampolino di lancio verso un mondo irrazionale che con la sua incoerenza crea l'illusione d'un clima poetico. Egli sente infatti la necessità d'un inganno ottico (il « trompe d'oeil ») perchè il suo mondo inverosimile possa sembrare vero e quindi produca quell'effetto sorprendente che talvolta è addirittura angoscioso.

Non per nulla questa tendenza è contemporanea alle teorie del subcosciente e il suo successo va strettamente d'accordo con l'interesse moderno per le teorie di Freud; a proposito del modo di esprimersi di Salvator Dalì si è infatti scritto: « Freud aveva voluto spiegare il mondo del subcosciente e Dalì volle essere il ritrattista di tale mondo », mentre lo stesso artista scrive della sua maniera giovanile: « Nella mia adolescenza io mi proponevo d'essere il pittore della moderna psicanalisi e giunsi ad essere considerato sinonimo iconografico di tale scienza ».

Ma non ci si venga a parlare dei pittori ferraresi del Quattrocento e soprattutto di Cosmé Tura: quegli artisti geniali e inimitabili che seppero dialettizzare gli elementi di Piero della Francesca con l'esasperata nostalgia del gotico, possedevano tale ricchezza fantastica da trapiantare in uno stile ferreo (tutto « creato ») in forme e colori le loro esperienze, perchè trasfigurate dalla intensità poetica della visione.

Questa « Mandonna di Port Lligat » di Salvator Dalì, invece, curiosa antologia di oggetti oblbiettivamente realizzati (« disiecta membra ») e sospesi in un vano ambiente che tende all'infinito, si affida soltanto all'effetto ingenuo del sollevamento nel vuoto e quindi alla sorpresa di un giuoco di prestigio, che cessa di colpo dopo il primo momento di curiosità.

Nel caso particolare di Salvator Dalì non ci si meraviglia più neppure delle sue eccentricità che ci si ripresentano ogni volta e dovunque la sua figura si muove nella vita quotidiana. Egli non fa che confermare la perfetta coerenza della sua natura intervenendo, di persona, negli aspetti più bizzari a sottolineare ed animare la immobile fisionomia dell'arte: in fondo, è lui il regista delle sue fantasticherie e il miglior presentatore del suo « mondo delle meraviglie » e la continua necessità di sbalordire è il frutto dei suoi presupposti teorici e dell'impegno di perseguire risultati inattesi.

Sicchè, se volessimo proprio trovare una ragione più profonda per il « fenomeno » che si chiama Salvator Dalì, dovremmo pensarlo come quello d'un « apprenti sorcier » che, dopo aver preteso di spalancare le porte d'un mondo pieno di sortilegi, finisca con l'essere inghiottito lui stesso da questo mondo nel quale è costretto a recitare, volente o nolente, le parti più bizzarre.

Quanto alla sua fortuna e alla diffusione del suo gusto, specialmente in America, la cosa non deve sorprenderci: è, infatti, da qualche decennio, che proprio dagli Stati Uniti (ma anche dall'Inghilterra) giungono prodotti pittorici surrealisti ed è proprio in molti giovani artisti americani che, dove non ha messo radici l'astrattismo, il surrealismo ha trovato più numerosi proseliti. Se pensiamo alla spontanea applicazione tecnica dell'ingegno americano, per il quale si tende facilmente alla perfezione materiale del manufatto e alla chiarezza inequivocabile delle forme e dei colori d'ogni oggetto (che appena prodotto entra in circolazione moltiplicato in migliaia di esemplari) e vi aggiungiamo l'incanto, talvolta davvero commovente, che suscita nella natura americana tutto ciò che assume carattere di sorpresa o di giuoco, ci renderemo conto della facilità con cui si accetta questa visione del mondo come evasione dall'ossessionante anonimia e dalla meccanizzazione della vita.

Quanto all'Inghilterra, giova appena riflettere sul gusto dell'allucinazione e sulla fortuna che vi hanno quelle forme di rappresentazione che sollecitano il senso dell'ambiguità e talvolta del « proibito » per spiegare l'insistenza nell'accogliere una versione della realtà così ricca di stimoli come il surrealismo che, del resto, è sempre accompagnato da una letteratura altrettanto variegata, complessa, e spesso morbosa.

Questi prodotti vanno a genio a quanti preferiscano la « fantasticheria » alla fantasia e la « rêverie » o il trasognamento alla consapevole partecipazione ai valori, sempre puri, dell'arte: v'è qualcosa di pigro e di statico, di apatico e di semplicemente « recettivo » in tali macchinazioni pazienti, fatte per provocare determinate emozioni; non incontrate mai, invece, quel felice abbandono alla creazione che suscita altri sentimenti e soprattutto quell'appagamento sereno che soltanto il linguaggio dell'arte è in grado di produrre superando le sollecitazioni dei sensi, in un animo pronto ad accoglierlo quale messaggio di poesia.

Valerio Mariani

Salvador Dalì - Madonna di Port-Lligat

Critica sallustiana

Continuazione dalla pag. 1.

to », impropria spina dorsale, ad esempio, della *Griechische Geschichte* del Busolt, avrebbero da compiacersi di questa « bibliografia » sallustiana: bibliograficamente manchevole appunto perchè ancora obbedientemente ligia a quell'antiquata pedanteria, e non, invece, alla consapevolezza della subordinazione e dipendenza dialettica delle scartoffie e schede filologiche dal giudizio dello storico e dall'intelligenza della storia.

Piero Treves

(1) A. D. LEEMAN, *A. systematical bibliography of Sallust*, Leyden, Brill.

● Il numero degli allievi che frequentano quest'anno le scuole della « Dante » di *Rosario* è salito a 1.512 unità rispetto ai 1.329 allievi del 1953.

● Anche il Comitato di *Tripoli* ha notevolmente incrementato l'attività scolastica, che risulta così ripartita: corsi di lingua italiana per libici, con 841 allievi; corsi di lingua italana per angloamericani, con 163 allievi; corsi di letteratura italiana, con 70 allievi e corsi di storia dell'arte, con 50 allievi.

● Una bella manifestazione ha avuto luogo a *Turku*, Finlandia, por onorare la memoria dell'architetto italiano Carlo Bassi, che all'inizio del secolo scorso costruì alcuni dei più importanti edifici della città. Le opere architettoniche dell'artista sono state illustrate al pubblico intervenuto dal prof. Svante Dahlström.

● Una conferenza sul tema « Genio e bizzarria del Borromini » è stata tenuta a *Zurigo* dal dott. Giuseppe Alberti. Nella stessa città hanno pure avuto luogo, recentemente, due manifestazioni cinematografiche dedicate al documentario italiano.

IL PRIMO JOYCE

5.

E questa è l'epifania della morte, il finale del breve dramma intimo (12). E' come nell'episodio della gita nel *Portrait* l'anticlimax della irreparabile malinconia. Il primo tempo è il bacio della donna: « Poi, levandosi a un tratto sulla punta dei piedi e posandogli lievemente la mano sulle spalle, lo baciò. "Sei molto generoso, Gabriel", disse ». Di nuovo s'accende in Gabriel la speranza, ma subito s'avvede che la donna è distante. Le domanda a chi pensi, e qui viene introdotto il tema finale della morte. Pensa, risponde la donna, a un giovanetto che ha conosciuto da ragazza a Galway; egli cantava la canzone che avevano poco prima ascoltato: *The Lass of Aughrim*. Gabriel si risente piuttosto banalmente, e la moglie gli dice con semplice gravità che è morto, è morto a diciassett'anni, è morto per lei, per vederla un'ultima volta, la notte prima che ella partisse per il collegio. E qui la donna comincia a singhiozzare. Gabriel le lascia la mano che fino allora le aveva tenuta nelle sue, per non offendere il suo dolore, riflette che non è più bella, e va alla finestra donde ella stessa poc'anzi s'era mossa. Egli guarda fuori alla neve, ha la rivelazione della propria vanità e della vanità di tutto e del potere della morte e dei morti. La moglie dorme, e Gabriel la contempla senza più desiderio: « Si stupiva della ressa di emozioni provate un'ora prima... Povera zia Julia! Anche lei, presto, sarebbe stata un'ombra con l'ombra di Patrick Morkan e del suo cavallo. Egli le aveva sorpreso sul volto, per un momento, uno sguardo stranamente teso mentre cantava *Arrayed for the Bridal*. Presto, forse, si sarebbe seduto in quel medesimo salotto, vestito di nero, il cappello a cilindro sulle ginocchia. Gli scuri sarebbero calati e zia Kate si sederebbe accanto a lui, piangendo e soffiandosi il naso e raccontandogli come era morta zia Julia. Egli si sarebbe frugato la mente alla ricerca di parole che potessero consolarla e ne avrebbe trovate solo di stente e vane. Si,sì: sarebbe accaduto assai presto ». Egi si corica accanto alla moglie: ha la visione dell'amore e della morte del giovane diciassettenne, immobile sotto l'albero gocciolante di pioggia, malatissimo ma felice di contemplare l'oggetto del suo amore sfortunato, fantasma già più che creatura viva: « La sua anima aveva accostato quella regione dove dimorano le ampie schiere dei morti ». Anche i bollettini del tempo epifanizzano a questo punto la morte: « Sì, i giornali avevan ragione: nevicava ovunque in Irlanda » (13). La neve cadeva sul camposanto ove riposava il ragazzo. E l'anima di Gabriel vien meno mentre la neve cade « scendendo debolmente per l'universo e debolmente scendendo, simile alla discesa del giudizio finale, su tutti i vivi e su tutti i morti ».

Il racconto non stenta a sistemarsi fra i grandi racconti, le grandi novelle, dell'epoca in cui fu scritto, il principio del secolo. Esso obbedisce anche al gusto e ai metodi naturalistici della narrativa europea di quel periodo ma varca i confini del naturalismo e nell'essenza, come è stato giustamente osservato, è un racconto mitico (14). Anche la descrizione minuta e attenta degli ambienti, interni ed esterni, serve qui a epifanizzare i momenti successivi della novella, a farne risaltare la sapiente struttura dell'insieme e la puntualizzazione dei singoli dettagli.

Che i racconti dei *Dubliners* sian già rivelatori dell'evoluzione del futuro Joyce, che in altre parole anche essi vadan considerati in prospettiva (15) e non si debba disfarsene con la formula troppo sbrigativa del naturalismo, non ci par dubbio. Ma per meglio convincersene converrà esaminarli un momento ancora. In essi, così singolarmente privi di prospettive e di gradazioni che la scena e i personaggi parlano e solo per virtù propria, nesuna cosa accade e tutto può accadere, proprio l'opposto del racconto veristico, mentre l'autore, come dirà nel *Portrait*, sembra ci tenga a mostrarcisi in atto di limarsi, flaubertianamente, le unghie (16) lasciando che si consumi il destino delle creature della sua fantasia. Si vedano ancora alcune locuzioni tipiche, movimenti e giri di frase e altri espedienti forieri futuri sviluppi. E' ovvia, intanto, in tutti i racconti, la proiezione del dramma del giovane autore: un'ambizione che non si realizza e non si placa, una malinconia e una desolazione che non si sfogano in senso polemico nè si risolvono in veruna *Weltanschauung*, nemmeno quella pessimistica, o meglio si risolvono soltanto gradualmente in una colossale ironizzazione e smontatura. Il senso del posto e del destino dell'uomo nel mondo, dell'inserimento del microcosmo nel macrocosmo, quale gli era stato impartito dai gesuiti, l'autore l'ha perduto per sempre. Gli resta la visione analitica e teoricamente inesauribile del particolare in un universo caotico per definizione o per contraddizione. Si ammetta o non si ammetta che il prete del primo racconto, prima paralitico, poi morto e di cui alla fine si scopre che s'era « fissato » per aver rotto un calice, quasi nell'atto avesse frantumato la propria fede e il senso stesso del proprio ministero, sia tutta un'allegoria dell'Irlanda paralitica e della sua fede paralizzata (17), difficilmente si resterà insensibili alla vista infausta del calice *idle* nelle mani inerti del morto, e non sarà un caso che egli da morto ci venga presentato come una creatura che ha senso solo nell'apparenza « solenne e truculento nella morte » (la parola *truculent* ricorre due volte).

(*Continua*).

Augusto Guidi

(12) Mi richiamo anche qui a Strindberg, lo Strindberg dei drammi simbolici, e il creatore dello *Intima Teater*.

(13) Il testo ha: *snow was general all over Ireland*. L'uso del gergo specializzato ricorrerà anche troppo frequentemente in *Ulysses*.

(14) Vedi Tindall, op. cit.

(15) I *Dubliners* sono stati visti prospettivamente da E. Montale nella sua recensione alla traduzione francese (Fiera Letteraria 13 sett. 1926). L'edizione inglese era stata presentata in Italia da E. Cecchi (La Stampa 1923). Il *Portrait* è stato studiato prospetticamente da K. Kenner nel saggio *The Portrait in Perspective*, in Givens op. cit.

(16) Nel *Portrait* si legge che l'artista contemplando la propria opera rimane « indifferente, a limarsi le unghie ». Anche Bloom in *Ulysses*, nell'episodio di *Hades*, si contempla le unghie, mentre considera Blazes Boylan, l'amante della moglie: « Le mie unghie. Le sto guardando proprio ora: ben curate ».

(17) In una lettera del 1906 a Grant Richards sui *Dubliners* riportata in Herbert Gorman, op. cit., Joyce afferma d'aver inteso di scrivere « un capitolo della storia morale del mio paese e d'aver scelto Dublino perchè quella città mi sembrava il centro della paralisi ». Una riabilitazione della Dublino degli anni successivi al 1906 si legge nel saggio *Dublin under the Joyces* di V. Mercier, in Givens op. cit.

Agnese di Hohenstaufen

di Gaspare Spontini

L'inaugurazione del Maggio Musicale Fiorentino è stata quest'anno particolarmente solenne e fastosa.

Il Teatro Comunale della incantevole città gigliata, fioreralmente adorno per l'occasione, era ricolmo di un pubblico cosmopolita ed elegante. Merito forse del gran nome di Spontini e della sua « Agnese di Hohenstaufen » ultima opera del musicista marchigiano, lavoro di colossali proporzioni considerato dal compositore medesimo quale summa delle proprie esperienze d'artista.

Il libretto, ricavato dalla tragedia « Kaiser Heinrich VI » del Raupach, scritto in tedesco ed in tedesco musicato dallo Spontini, è ricco di fatti che si diluiscono e si smarriscono in intrecci e sviluppi sproporzionati alla sostanza dell'argomento. Un testo poetico nel quale sono evidenti i segni del romanticismo del tempo, d'un romanticismo però illustrati nel suo aspetto meno genuino.

Questo lungo e romanzesco racconto è stato commentato musicalmente con una massiccia partitura; ben millequarantacinque sono le pagine di essa di cui quattrocentocinquantanove costituiscono il primo atto, duecentotrentanove il secondo, duecentonovantasette il terzo.

La musica è la logica conseguenza di un coerente cammino artistico; in essa non è difficile ritrovare l'inconfondibile estetica melodrammatica spontiniana già ammirata in altre opere importanti quali « La Vestale », « Fernando Cortez », « Olimpia », un'estetica chiara, eloquente, illuminata da una sensibilità prorompente, geniale.

Nell'Agnese vi è una maggiore perizia tecnica e strumentale, un più ampio concetto formale sostenuto da una ispirazione vigorosa anche se talvolta magniloquente e prolissa.

Vi sono pagine di grande bellezza come per esempio l'introduzione della forma originale e spaziosa, una caratteristica marcia e coro di cavalieri e trovatori, una robusta ed efficace aria di Agnese nel secondo quadro, un'originale preghiera-quartetto che accompagna lo svolgimento del rito nuziale, il geniale finale del secondo quadro, il bellissimo terzetto del terzo atto ecc.

Straordinariamente ricco e complesso lo strumentale nel quale prevale un vistoso magistrale uso di strumenti a fiato di ogni tipo.

Far rappresentare un'opera di così grandiose proporzioni costituisce per un qualsiasi ente lirico un impegno pesante e, diciamolo pure, costosissimo. Per queste ragioni forse l'Agnese non è riuscita a conquistare, soprattutto in Italia quella popolarità raggiunta dalle altre opere del grande musicista.

Avevamo ingenuamente immaginato che la sovrintendenza del Maggio Musicale, accingendosi alla lodevole ma grave responsabilità storica della presentazione di questa figlia prediletta del genio spontiniano, si fosse preoccupata di curarne una edizione se, non proprio identica, almeno vicina a quella originaria.

Abbiamo invece dovuto assistere con doloroso stupore alla presentazione di una « Agnese » mutilata da tagli inverosimili e da arbitrii inconcepibili, sminuita da una esecuzione superficiale e da una regia che possiamo definire senz'altro parodistica.

Il primo atto che a Berlino sotto la direzione dello stesso Spontini era durato due ore e mezza è stato 'selezionato' a poco più di cinquantacinque minuti. E' vero che nella partitura originale si trovano lungaggini, dispersioni e ripetizioni ma esse non giustificano in nessun modo la totale soppressione di numerose scene.

Nel secondo atto, nella famosa scena del convento, Spontini aveva immaginato una orchestra particolare di strumenti a fiato nascosta sul palcoscenico ad imitazione del suono dell'organo. Era una trovata della quale il musicista andava particolarmenet orgoglioso; questo complesso strumentale alla esecuzione è stato sostituito, con una faciloneria non degna di un grande teatro, con un organo vero e proprio.

Non parliamo poi della esecuzione; Vittorio Gui ha dimostrato di aver affrontato la concentrazione dell'opera senza adeguata preparazione. Stacco dei tempi illogico ed arbitrario, insistente la distribuzione dei valori sonori della partitura, nessuna fusione tra orchestra, coro e cantanti i quali ultimi, pur prodigandosi generosamente, privi di una guida convinta non sono riusciti ad inquadrare lo spirito dei diversi personaggi interpretati.

Sulla assurdità della regia è meglio sorvolare.

Il pubblico comunque ha seguito la rappresentazione con grande interesse decretandole un caloroso e entusiastico successo.

Dante Ullu

VETRINETTA

GIUSEPPE VILLAROEL, *Gente di ieri e di oggi*, Bologna, Cappelli,

Sono trentuno profili di gente illustre nella cultura o nell'arte (c'è anche una attrice, la Paulova), di ieri e di oggi. Accanto a Libero Bovio troviamo così Vitaliano Brancati, e accanto a Mario Rapisardi, Corrado Alvaro. Il Villaroel con grande modestia avverte che questi suoi profili « non vogliono essere veri e propri ritratti... ma rapide impressioni »: in verità se ritratti non sono hanno però nella loro rapidità di schizzo una completezza — almeno i migliori, come quello su Mario Rapisardi, ad esempio —, che non lascia più nulla a desiderare. Evidentemente qui l'A. non intende dare un giudizio critico particolareggiato dei personaggi che delinea, ma solo fermare alcuni loro lati caratteristici, dai quali facilmente si può risalire al loro più complesso carattere umano e infine all'individualità stessa della loro arte. E vedete un po' di quanta difficoltà dev'essere ottenere tutto questo nel breve spazio dell'elzeviro! Eppure si direbbe che gli stessi limiti imposti dal genere giornalistico aiutino il Villaroel a fermare l'essenziale, a non scivolare in particolari inutili, a dissimulare anche, qualche volta, la tenuità della materia. E intanto è importante constatare che tutto quello che l'A. racconta corrisponde a verità: egli può colorire a suo modo un episodio, un accento, ma non è mai travisato il profilo originario del modello. Dunque si tratta qui non di *pretesti*, ma di vere e proprie interpretazioni d'una personalità di uomo e di artista condotte non tanto su fondamento razionale ma su un vivissimo intuito artistico che sa cogliere in una linea, in una battuta, il meglio di quel che importa conoscere.

La cultura moderna ci ha insegnato anche troppo a distinguere l'uomo dall'artista, a non dare alcun peso o troppo poco agli umori e al carattere del primo; e certo per una reazione legittima al determinismo positivistico. Ma si è andati troppo in là, e ce ne accorgiamo oggi a tanti segni. Questo libro di Villaroel ci conferma appunto in questa persuasione, e ci dà l'esempio di come una esatta valutazione dell'uomo possa aiutarci a spiegare tanti aspetti della sua arte. Basti rileggere il profilo su Mario Rapisardi, che è forse il migliore del volume, per accorgersi che la descrizione dell'aspetto fisico e del carattere psichico del poeta catanese ci conduce dirittamente all'intendimento dei motivi più vistosi della sua poesia, e insieme a quelli più intimi. Critica psicologica? È sia pure. Del resto è quella in cui gli artisti riescono meglio, e pensiamo che a proposito essa venga a temperare un poco la severità protestantica di tanta critica estetica.

Il Villaroel prosatore è quello che lo ha fatto la sua lunga esperienza letteraria di critico e di giornalista, con in più la levità felice dell'artista. L'impasto dello stile è originalismo, perchè unisce a qualche gravezza professorale e professionale una *verve* finissima di umorista, di ottima lega. Infatti l'atteggiamento dell'A. davanti ai suoi personaggi è quello distaccato e un poco scanzonato di chi da molti anni ha imparato a conoscerli per una pratica tante volte familiare, o conviviale. Quello che essi hanno di autentico e solenne — e tutti gli artisti che siano tali lo hanno — sbiadisce un poco all'occhio dello scrittore che li coglie insinuandosi da un lato, di sorpresa, dalla parte dove nessuno se lo aspetta. Personaggi veduti in maniche di camicia, anche i più austeri, come un Cardarelli, ad esempio. Ecco, questa gente di ieri e di oggi è quella che davvero è stata od è ancora, con tutti i suoi meriti che la pongono in primo piano nel panorama della cultura nazionale; però Villaroel le ha tolto il cappello e la giubba, l'ha lasciata in camicia e panciotto. Di qui l'umorismo bonario di queste pagine, che non ha poi grandi pretese, se non quelle di avvicinare un poco al nostro livello e farceli vedere da vicino, da pochi passi di distanza, tanti personaggi ben a ragione illustri.

Per questo motivo pensiamo che il libro avrà molta fortuna in tempi in cui interessa tanto quel che riguarda le persone celebri. E non si tratta sempre di curiosità frivola, ma di ingenuo interessamento all'arte, alla poesia, a quello che è tanto alto ed anche ostico a vedersi da lontano ma può sembrare anche invitante e facile se ci si presenta anzitutto nell'aspetto domestico di colui che ne è stato l'autore. Siamo quindi persuasi che molti lettori si avvicineranno con più fiducioso animo alla poesia di alcuni autori d'oggi dopo aver letto questo libro, e saranno ben felici di scoprire l'umanità vera ed autentica di essi oltre il breve e succoso profilo di quel sagace e felice umorista che è tante volte lo scrittore Giuseppe Villaroel. A proposito, perchè non ha tentato uno schizzo autoritratto? Certo non sarebbe stato la parte meno interessante di questo volume tutto sàpido e vivo. PAOLO MARLETTA

OTTIERO OTTIERI, *Memoria dell'incoscienza*, Torino, Einaudi.

Diciamo subito che nessuna *opera prima* come questa ci è apparsa più interessante e significativa: se il gruppo dei giovani narratori sempre più s'allarga, s'insinua a volte il sospetto che il numero sia a scapito della qualità: il romanzo di Ottieri è una prova tanto convincente, da farci salutare in lui uno scrittore col proprio mondo compiuto, con una piena padronanza di mezzi, in possesso d'una prosa che rare volte abbiamo riscontrata in suoi coetanei o comunque in un esordiente: precisa, nitida, elaborata senz'essere involuta o preziosa.

Qualcuno ha ricordato l'atmosfera del famoso e fortunato libretto di Vercors, *Il silenzio del mare*, a proposito di queste *Memorie dell'incoscienza*. Anche qui c'è il tentativo d'interpretare una mentalità evitando le comode risorse del *cliché* e cercando di restituirci i tedeschi in una chiave più umana (per quanto non bisogna dimenticare che chi racconta è un *incosciente* — e rimandiamo all'intelligente nota dell'autore per il significato quasi etimologico della parola). A noi pare si tratti di parentele molto larghe. Se proprio dobbiamo fare un nome, ricorderemo il Benedetti dei *Misteri della città* — magari per la suggestione d'un ambiente provinciale pressochè simili (lì si trattava di Lucca, qui di Chiusi, nel periodo che va press'a poco dalla caduta del fascismo a tutto il tragico settembre del '43). Come nel libro del Benedetti, la prosa ha qui un andamento all'apparenza torpido, svagato, sia che appunti annotazioni atmosferiche e d'interni di case, sia che indugi sui personaggi e sui loro lenti gesti: e fare che il dramma ne risulti se non sfocato, come messo in secondo piano. Ma anche questo procedimento riteniamo rientri negli interessi dell'autore: dove altri si sarebbe affidato ai fatti con una concitazione più documentata (o documentaria), l'autore riesce a ricreare l'atmosfera di quel periodo e a darne un ritratto che implicitamente è anche interpretazione, moralità, più che il grezzo documento. E ci pare questo il miglior risultato del libro.

Alla fine del romanzo, sempre condotta con una vigile pacatezza e un dominio quanto mai felici, quell'atmosfera che a un lettore più disattento potrebbe sembrare aver troppo preso la mano all'autore, ci restituisce invece anche i personaggi, nella loro vitalità e compiutezza: le due donne, innanzi tutto, Katia ed Elena, entrambe ambigue per essere anche troppo chiare e trasparenti, e il protagonista e i suoi amici, e i vari tedeschi che si sono avvicendati nella villa, ciascuno con la loro personalità, potremmo dire con la loro umanità.

Noi non siamo critici di professione, e sembriamo a volte troppo condiscendenti solo perchè di proposito non parliamo dei libri che non ci piacciono (beninteso, anche di quelli che ci piacciono sovente non ci riesce di parlare): ma l'accoglienza affettuosa che sentiamo di dover fare al libro di Ottiero Ottieri, oltre che dal piacere di scoprire un nostro giovane collega con tutte le carte in regola, ci viene dalla gioia d'aver letto, come disarmati lettori, uno dei libri più belli di tutti questi anni intorno a quel tempo, e soprattutto dall'aver visto come la materia, e l'impostazione di essa, non abbiano soffocato l'autore. MICHELE PRISCO

LEO MAGNINO, *Storia della letteratura giapponese*, Milano, Academia.

A chi ha avuto la sorte — la forse non invidiabile sorte — di una duplice esperienza personale in fatto di stesura di storie letterarie, sarà data, una volta, licenza di segnalare, nella qualità di semplice e modesto lettore stimolato dalla curiosità dell'apprendere, la storia di una letteratura che gli è pressochè del tutto ignota?

La lodevole iniziativa della casa editrice milanese Academia — iniziativa voluta da quella personalità multiforme e sensibilissima alla poesia che fu Vincenzo Errante —, di offrire al pubblico italiano una collana di storie « delle letterature di tutto il mondo », in coraggiosa concomitanza con la ben nota iniziativa della collezione sansoniana di « La civiltà europea » (e fra quelle già uscite da qualche tempo si ricordi almeno la *Letteratura araba* di Francesco Gabrieli è già giunta al Giappone, la rievocazione delle cui vicende letterarie, dovuta a uno dei pochi nostri studiosi fidati di esse (ne fanno fede le sue opere precedenti a quest'ultima), Leo Magnino, ci presenta, per la prima volta in Italia, un quadro d'assieme di utilità preziosa, e difficilmente sostituibile nei nostri ambienti culturali, di un mondo di tanto lontano di quanto interessante.

L'interesse che quella letteratura merita si presenta infatti duplice, sia per le altezze raggiunte da essa — soprattutto nella poesia —, sia per la sostanziale differenza di « umanità » che ne promana, per un pubblico europeo. E il Magnino, nella sintentica ma densa introduzione, offre al suo lettore un vero filo d'Arianna, per penetrare nell'affascinante mistero di quell'umanità orientale, nettamente distaccando, innanzitutto l'anima — e di riflesso la letteratura — giapponese da quella degli altri popoli asiatici con cui è tanto comodo, a noi occidentali profani, fonderla o addirittura confonderla; per poi mostrarne le caratteristiche essenziali: attitudine realista ma niente affatto materialistica, unione tra uomo e universo attraverso la figura dell'imperatore — nella cui persona terra e uomo partecipano agli attributi della divinità —, livellamento degli individui senza classismi, passione del popolo per i valori artistici. Lungo è il cammino di quella letteratura, già in fiore nel secolo VIII: una letteratura, come l'arte e la musica di quel popolo, che noi di oggi si direbbe sostanzialmente impressionistica, per l'estrema semplicità con cui il poeta, come l'artista e il musicista, delinea e compie la propria opera, in una sottile e misteriosa spiritualità.

A un lettore italiano sarà di particolare interesse il capitolo dedicato alla penetrazione della nostra letteratura incominciata alla fine dell'Ottocento, e che quella giapponese, penetrazione incoata ha avuto le sue punte massime di popolarità con Boccaccio, Dante, d'Annunzio, Fogazzaro e Croce. Ma attirerà certamente la sua attenzione anche l'appendice bibliografica, dove noterà — forse non senza qualche sorpresa — che anche fra di noi, almeno negli ultimi decenni, qualcuno si è già interessato seriamente di quel mondo, e ha già tentato di capirlo, in sè e nei rapporti di esso col nostro mondo cristiano (accanto alle opere del Tacchi Venturi e del Magnino stesso, per quanto riguarda l'opera missionaria in Giappone, ci si permetta di ricordare qui la recente edizione de *Il cerimoniale per i missionari del Giappone* e di *Valignanos Missionsgrundensätze für Japan*, a cura del gesuita Schütte — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura —, di quel grande missionario nostro — ma che predicò e scrisse anche in portoghese — che operò in quel paese, a fine Cinquecento, Alessandro Valignano).

G. C. ROSSI

J LONDON, *Il Meglio*, Milano, Longanesi

L'opera del californiano London (1876-1916), tutta così viva ma disuguale artisticamente, sarà forse un giorno riguardata come la sintesi frettolosa di un'età che nell'America stessa va sparendo rapidamente. La diresti versione americana del nietzschianesimo che forse soltanto in USA ha avuto una realizzazione storica vasta e numerosa, al punto da trasformarvisi nel mostro che mangia se stesso, cioè nella supercollettività che si asservisce per conseguire la liberazione dalle leggi naturali. Storia di mezzo secolo soltanto, che rappresenta la logica evoluzione di principi esplosivi, come andrà a finire?

Nell'angoscia di questo interrogativo, si risale a fonti come London non senza omerici stupori, e forse con qualche punta di rivolta rancunosa. Longanesi ha scelto bene: *The sea-wolf* o *Il lupo del Mare* e l'autobiografico *Martin Eden*, oltre i racconti « L'amore alla vita », « Il sistema dei bianchi », « La pista del sole» e quel «Messicano», che recentemente Hollywood riduceva assai male in film: invero, era troppo diversa la California donde partiva la propaganda socialista di London. Della cui opera più rappresentativa e alta, manca qui soltanto *Il richiamo della foresta*, che Longanesi non avrà tradotto perchè anche in Italia se ne hanno numerosissime edizioni. E. V.

ROBERT JUNGK, *Il futuro è già cominciato*, Torino, Enaudi.

I risultati di un reportage-inchiesta condotto da un giornalista tedesco negli Stati Uniti. Una lettura da incubo: ma se non si voglia commettere l'errore di Jungk, di risolver sempre in chiave elegiaco-nostalgica le riflessioni sul *futuro* che si va preparando in USA, e forse anche altrove, domandiamoci se per caso l'incubo sopra denunziato non dipenda da inadeguatezza del Vecchio mondo a comprendere il Nuovo, e se lo sdegno e la nostalgia non sentano un poco del rancidume solito ai *laudatores temporis acti*. Almeno questo è certo: che rimpianti e recriminazioni sarebbero completamente inutili; la civiltà procede con o senza il nostro assenso; e prima di sottolineare con un ghigno questa definizione di *civiltà*, si dia il giusto peso al capitolo ultimo, « Il ritorno dei pensatori », inchiesta sull'*Institute of Avanced Studies*, una specie di ultimo rifugio per il pensiero libero dalla tirannia della macchina, dove altissimi ingegni cercano appunto di ritrovare l'uomo tra le rotelline dei congegni. « ... per la prassi di domani bisogna trovare una direttiva di pensiero veramente nuova e ispirata alla verità... è dato sperarlo », dice un membro dell'Istituto a Jungk. Ciò che si è detto a proposito di London, non contraddice ciò che si vorrebbe dir qui: a condizione che le parole riferite da Jungk abbiano una probabilità di avverarsi. Ne dubiteremmo proprio noi italiani, che abbiamo in deposito la parola leopardiana della *Ginestra?* Può darsi che stia nascendo una civiltà che « tutti fra sè confederati estima / gli uomini, e tutti abbraccia / con vero amor, porgendo / valida e pronta ed aspettando aita / negli alterni perigli e nelle angosce / della guerra comune / ecc. », come può darsi il contrario, almeno provvisoriamente, cioè che l'uomo continui a combattere contro l'uomo, non avendo identificato altrove il più vero nemico. Spetta agli epigoni del vecchio ed ai pionieri del nuovo, non diffidare inesorabili, incrociando le braccia: la macchina, dimostra Jungk, procederebbe da sè; ma ella sola, in lotta con la natura, potrebbe sbagliare gli interventi e gli avversari.

I terrori di Jungk (e i nostri) son di origine politica, insomma attualisticamente storici; ma anche se riguardiamo a tutta la storia dell'umanità, abbiamo davvero ragione di rimpiangere qualcosa? E' vero che il peggio non ha fine, ma anche il meglio può cominciare un giorno o l'altro, e non può cominciare che dalla collaborazione ricca d'umiltà e di spirito di sacrificio. Troppi depositari di verità impongono le loro idee: a noi piacciono gli Istituti dove si *cercano* le idee che non si hanno ancora. Se è mai stato possibile gioire vedendo gli sforzi associati dell'uomo pronti a dominare la natura finalmente accerchiata, il tempo è questo o sta per venire. Invero, non si odono in giro cantici di speranza; ma le pagine di Jungk rivelano, che son già in opera i mezzi che potrebbero avverare ciò che l'uomo, diffidente e deluso, non osava più sperare. Questo è un libro che tutti dovrebbero leggere, per commisurare poi allo stupore ed ai terrori che ne spirano, la propria volontà di onorare con i fatti, nell'uomo, l'inventore di questi prodigi: e il proprio intimo, autentico, sincero bisogno di pace. E. V.

GARZANTI, *Saper tutto*, n. n. 1-11, Milano.

Nella corsa alla divulgazione, Garzanti si presenta con un po' di ritardo ma sempre in tempo e con eccellenti probabilità di non lasciarsi più distanziare. In festosi volumetti di circa 120 pagine, messi in evidenza al prezzo oggi veramente irrisorio di L. 180, e in quattro Sezioni: Scienza e Tecnica-Letteratura e Arti-Storia e Filosofia-Politica, Economia, Sociologia, Garzanti già offre elaborati di notevole importanza, soprattutto in quanto affidati a specialisti che hanno tutti i titoli in regola, e così spiccata personalità, che non ce ne potremmo aspettare raffazzonature manualistiche.

U. Dèttore ha dettato in quattro volumetti (1-4) una *Storia d'Italia* dalle origini al 1918, che è una vivacissima interpretazione degli studi più recenti e delle più recenti sintesi.

A. Miotto, con i suoi *Disturbi della personalità* (5), non soltanto fa il punto critico sui presenti indirizzi della psicologia, della psichiatria e della psicanalisi, ma introduce proposte personalissime, riferendo le acquisizioni di una lunga esperienza diretta.

R. Lalou (6) ci informa magistralmente sul *Romanzo francese dopo il 1900*.

L. Malson (7), con gusto raffinato e senso di misura mai eccessivo in questo campo, parla dei *Maestri del jazz*.

J. Canu (8), vivacemente sintetizzando e assai indipendente quando non lontanissimo dagli spiriti mauroisiani, dà uno scorcio piacevole della *Storia degli Stati Uniti*.

A. Copland (9-10), in volume doppio (ma si vorrebbe quadruplo), ci insegna *Come ascoltare la musica*: musicista militante, è forse un poco fazioso, ma ricco, di prima mano, d'idee e suggestioni.

P. Guaydier (11) espone le *Tappe della Fisica* con la precisione e la chiarezza d'un universitario che sa scrivere.

Si nota nei volumi pubblicati e nel disegno della Serie un netto predominio di collaboratori francesi: ciò può dipendere da un accordo di Garzanti con analoga collezione d'oltralpe che non conosciamo, o più semplicemente da sua convinzione, che i francesi siano ancora i migliori divulgatori, perchè non soltanto sanno far capire, ma gustare, nel quadro di una cultura preesistente: che è anche convinzione nostra. E. V.

TELIO TADDEI, *La semplicità*, Milano, "Nuova Massimo,,.

I Monti Pisani, i campi fertili che si stendono fra essi e l'estremo corso dell'Arno con le sue numerose anse; le strade e i viottoli percorsi, prima ancora dell'alba, dalle « opre » della fattoria, le cave di pietra della « Verruca » e i cavatori con le loro fatiche e i loro continui rischi; i parroci di questa terra con le molte ansie e il magro raccolto del loro ministero sacerdotale: ecco il mondo che Telio Taddei ha voluto rappresentare anche in questo suo nuovo volume di racconti, così come in *Sapore di Versilia* (di qualche anno fa) aveva voluto farsi interprete della vita di un'altra parte di Toscana a lui cara.

La Versilia è presente anche qui, nel primo e più lungo racconto (*Il Castiglione*), che appare, così, quasi un anello di congiunzione fra l'altra raccolta e questa, ambientata quasi tutta in quel « piano di Pisa » dove il Taddei è nato e dove oggi, come tanti dei suoi personaggi, si ritrova parroco: un « parroco di campagna », che studia e vive tutte le ansie, le aspirazioni e le sofferenze della sua terra, sulla quale l'ultimo conflitto è passato con particolare ferocia, soprattutto nei giorni della « linea gotica ».

Il titolo *La semplicità* vuol essere la loro nota dominante: semplicità di ispirazione e di stile; semplicità di un mondo che, nel suo piccolo, conosce i grandi affetti, i grandi dolori e le grandi miserie. Tale semplicità vien meno, quando lo scrittore, nel suo attaccamento al mondo che descrive e interpreta, si indugia un po' troppo sui motivi soliti e su particolari che possono, ben a ragione, apparire superflui; oppure quando la stessa semplicità diventa preoccupazione, di semplicità, cioè schematicità e fretta: come nel racconto *Segno di morìa*, dove un'introduzione pacata e ampia, con analisi di minimi particolari, farebbe attendere uno sviluppo lento e disteso, mentre le succede un racconto di sapore aneddotico, che si esaurisce in poche pagine.

Ecco, invece, un altro racconto: *Il beneficio;* anch'esso è di poche pagine: uno dei più brevi. Ma tutto è proporzionato, in esso, dalla prima parola all'ultima.

Ma il migliore di tutto il volume è probabilmente il primo, *Il Castigliano* già nominato, dove, nell'ampio spazio di quasi cinquanta pagine, l'Autore ha campo di analizzare in lungo e in largo tutto un mondo e tutta un'epoca, e di svolgere ogni particolore della vicenda che egli racconta. FRANCO FOCHI

PIETRO CACCIALUPI, *Anita*, Lanciano, Mancini.

E' il racconto, limpido e interessante della vita dell'eroica compagna di Giuseppe Garibaldi.

Alcuni disegni. C'è anche il ritratto di Anita: « l'unico ritratto autentico ». (Il gen. Stefano Canzio, genero di Giuseppe Garibaldi, nel donare questo ritratto al Museo del Risorgimento Italiano, scrisse sotto ad esso queste parole: « Fotografia ricavata da una miniatura che fu eseguita dal pittore Gallino a Montevideo su incarico di Garibaldi e da lui lasciata a Mia Moglie Teresita. E' questo — che dono oggi al Museo del Risorgimento Italiano — l'unico ritratto autentico dell'eroica compagna del Generale » — Milano, 8 settembre 1905). C. M.

● Il City College of New York, una delle più importanti università della metropoli e degli Stati Uniti, ha lanciato un nuovo premio cinematografico dedicato alla memoria di Robert J. Flaherty uno dei più grandi documentaristi della storia del cinema, e destinato a film che traggono la loro materia dalla vita vissuta.

● Sia nella categoria dei film di normale metraggio che in quella dei documentari, il premio è andato a « The Living Desert » di Walt Disney che ha ottenuto anche un « Oscar » della Motion Picture Association.

● Il Museum of Modern Art è stato il primo Museo del mondo a fissare tra i suoi scopi fondamentali la divulgazione e il perfezionamento della fotografia come forma d'arte.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 24 - ROMA, 13 GIUGNO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61272 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

IL SENSO DELLA MORTE
LA MORTE COME COMPIMENTO

Secondo il punto di vista non naturalistico e il solo spiritualistico, lo spirito non è un prodotto dell'evoluzione della materia nè un grado di essa; ha funzioni superorganiche e perciò autonome rispetto alla vita dell'organismo; dunque è sostanzialmente, *per essenza*, diverso dal corpo; consegue che anche i suoi fini (la sua piena realizzazione o compimento) trascendono quelli della sua vita organica e di organismo vivente. Ora, i fini di ogni organismo vivente, che sia solo corpo e funzioni corporee e non anche spirito, si attuano nel tempo e nel corso naturale della mia vita, in quanto le sue finalità coincidono perfettamente con la realizzazione del suo ciclo vitale; l'uomo non è solo animale, ma anche spirito, che è essenzialmente altro dal corpo; per conseguenza, essendo altro per essenza, i fini dello spirito non possono essere quelli stessi del corpo, non vi è coincidenza e adeguazione tra il ciclo vitale e lo sviluppo spirituale; pertanto, dato che la vita organica si realizza nel tempo (e se interrotta non è realizzabile fuori del tempo, appunto perchè i suoi fini sono temporali) consegue ancora che la vita e i fini dello spirito, che è per essenza altro dal corpo, non attuano nel tempo il loro esito ultimo (che è anche il primo, in quanto orienta costituisce e stimola tutto il dinamismo spirituale). La struttura dello spirito esclude per contraddizione la sua piena attuazione temporale, in quanto destinata ad un compimento extratemporale. L'autonomia dello spirito, intrinseca alla sua essenza, fa che l'uomo sia un animale «storico» non risolubile tutto nella storia, che è sua, ma la trascende.

Se il compimento pieno dell'uomo in quanto spirito non è realizzabile nel tempo (idealismo) o nella natura (naturalismo), la morte non è mai una interruzione della vita dell'uomo (può esserlo astrattamente di quella animale), ma è sempre il suo compimento (anche di quella dell'animale, dato che la vita organica nell'uomo va considerata insieme a quella dello spirito e non da esso separata), quell'atto che lo mette nella condizione di realizzare i suoi fini supertemporali. Con la morte, in qualunque momento essa capiti, la prova della vita è compiuta per sempre, anche nel caso che l'animale disponga ancora di una forte energia vitale.

Si potrebbe obbiettare: «Sì, ma è un vero peccato che non abbia potuto impiegarla; dunque la vita, in questo caso, è stata interrotta, anche quella dello spirito, che, disponendo ancora l'organismo di tanta vitalità, avrebbe attuato ancora se stesso». Impiegarla a che scopo? Potrebbe forse lo spirito, anche se il corpo avesse un'energia inesauribile, attuare la sua pienezza nel tempo? La perpetuità non lo condannerebbe assurdamente proprio all'incompiutezza? In ogni momento, se i fini dello spirito sono supertemporali, la vita dell'uomo è sempre compiuta nel momento stesso che muore; l'atto di morire, come atto di vita improgettabile nel futuro temporale, è fuori del tempo e perciò non progettabile in esso (è senza futuro storico) e progettabile solo fuori del tempo. In ogni momento della nostra vita, dal primo vagito al rantolo del vecchissimo che ancora ha energia vitale per combattere con la morte, il corso terreno della vita è «superfluo» per i fini dello spirito: in ogni momento la morte arrivi, compie sempre la vita temporale. «Superflua» la vita tra i due estremi della nascita e della morte, e «necessaria» insieme; perciò sempre preziosa e da tenere sempre in gran conto. Infatti, secondo la dialettica dell'implicanza, la sola integrale, ogni attimo di vita è prezioso e necessario in quanto, fino a quando la vita dura, la prova non è conclusa, e in essa debbo impegnarmi sempre con tutte le mie forze; contemporaneamente è superfluo; in ogni momento, la visita della morte viene a compiere la prova stessa e il resto è tutto superfluo. Vivere distaccati dalla vita e contemporaneamente sentirne il pregio, la serietà, l'importanza decisiva. Dal punto di vista dello spirito e dei suoi fini il corso della vita non si misura dalla sua lunghezza, la vita nel tempo ci si presenta ad ogni istante superflua, e ad ogni istante preziosa e necessaria, tutta dico, e non solo quella di un'età (della fanciullezza o della giovinezza, della maturità o della vecchiaia), in qualunque condizione ci si trovi.

Da questo punto di vista, nobilmente umano ed essenzialmente aristocratico perchè è quello dello spirito, la vita si vive con distacco e con amore: superflua ad ogni istante (perchè quello di prima avrebbe potuto essere l'ultimo e la vita essere compiuta lo stesso); preziosa ad ogni istante perchè, finchè vivo, la vita continua e dunque continua la prova; e se continua è un bene, necessario alla prova nel tempo, indispensabile alla vita spirituale. Questa dialettica del necessario e del superfluo traduce, in forma logica (e di una logica vitale, com'è quella dell'implicanza), l'imperativo cristiano del vivere «preparati alla morte», cioè esercitati a morire. Questo «esercizio» non comporta la rinunzia o il disprezzo del mondo e della vita terrena (che è concetto greco ed orientale), ma l'«impegno» mondano, dato che la vita nel mondo è la prova decisiva dell'uomo; però, proprio perchè prova e non conclusione della vita dello spirito, solo la presenza della morte, in ogni atto di vita, fa che l'uomo viva integralmente la sua vita, che è vivere esercitandosi a morire, che significa vivere sapendo di morire per non morire. Si può dire ancora così: ogni atto della vita è superfluo perchè quello anteriore era già atto e, se integrale, atto di «essere pronti» a morire; ma ora è prezioso perchè in quest'atto in atto io debbo ripropormi di essere pronto a morire; ripropormi tutto in quest'atto, come nel successivo se vi sarà e potrà non esservi e se non vi sarà non mancherà nulla (e dunque è superfluo), perchè nell'atto attuale vi sono con tutto me stesso; e se vi sarà sarà prezioso, perchè di nuovo dovrà rinnovare la proposta di tutto me stesso, se veramente voglio in ogni atto essere preparato alla morte, cioè alla nuova vita dello spirito.

Ecco perchè alla vita di un uomo, compiuta dalla morte e sempre compiuta, non c'è più nulla da aggiungere o da togliere: è superfluo un seguito, ma, la vita che è stata è tutta *mia*, è me stesso, tutta indispensabile e necessaria. La morte in questo senso è davvero il compimento della vita nel tempo; direi la immortala, l'assolutizza. Ogni uomo trapassato è quello che è, immodificabile, fuori del tempo, presente eterno, indiscutibile, al di là del possibile e in questo senso assoluto.

Solo nel momento della morte l'uomo è tutto presente a se stesso, in quanto è assente al mondo, autonomo da esso, non avendo rispetto al mondo nessuna possibilità: non ha più progetti, rinvii nel tempo. La morte è momento di libertà: non mi preoccupo di cosa farò domani. L'istante della morte (fuori del tempo) è il niente di tempo o, se si vuole, il niente nel tempo; ed è il tutto del tempo, in quanto è la presenza totale di me a me stesso: il tempo, che è misurato dalla mia coscienza, è tutto nell'atto della mia morte ed è tutto il mio tempo; perciò è il niente del tempo, l'istante in cui realizzo il mio compimento pieno e definitivo, la mia autonomia rispetto al mondo. Paradossale e profonda verità della morte! Nel momento in cui essa ha veramente potere sulla vita temporale, proprio allora non ha più alcun potere sulla vita dell'uomo. Compiendola (e perchè la compie non ha più potere), rende l'uomo incondizionato ed assoluto rispetto al tempo: la morte muore nel momento che colpisce l'organismo. E' feconda la morte, come quegli animali che muoiono dopo aver fecondato; e la morte muore con il corpo che uccide e, morendo, in certo modo, feconda lo spirito e fa che partorisca a nuova vita, quella di cui la vita temporale è solo preparazione. Nel momento della morte l'uomo non ha più nulla da chiedere al tempo: la morte gli chiede, gliene impone la rinunzia e lo fa libero rispetto al tempo. Chi teme la morte per timore di non aver riempito la sua vita e vorrebbe ancora del tempo per poterlo fare degrada se stesso, l'uomo ch'egli è ed il senso della sua immortalità, quasi che lo spirito si possa riempire con un po' di tempo in più. Chi vuole ancora un po' di tempo considera la vita un vuoto da riempire; la vita spirituale invece è sempre una pienezza da esprimere. In ogni suo atto la vita è sempre piena e sempre vuota, piena in ogni momento del tempo (e perciò compiuta in qualunque istante la morte la visiti) e contemporaneamente sempre vuota in quanto, se si prolungasse perpetuamente nel tempo, quel pieno che lo spirito ama possedere (e che è l'oggetto d'amore della sua vocazione fondamentale e la sola essenziale, la vocazione a Dio) non può mai essergli dato in alcun momento del tempo, nè da tutto il tempo. Profondità della morte e tensione della vita: è sempre piena e sempre vuota, sempre compiuta nel tempo, in ogni istante, e sempre desiderosa di compimento nell'eterno, che le è presente e ne sollecita il movimento. Così posto il problema, ai fini della compiutezza della vita spirituale, che senso ha vivere un giorno, un secolo o un minuto di più? Nessuno: ogni atto di vita è pieno (è tutta la vita in esso riproposta) della pienezza di essere atto e quanto gli manca il tempo non glielo può dare. Solo Dio lo dà, donandosi.

Michele Federico Sciacca

(1) Il precedente articolo: «La morte come interruzione» è stato pubblicato nel n. 19.

SIMULACRI E REALTÀ

VIZI DI SERRA

Nel 1949, nell'ospedale americano di Neuilly concludeva la sua singolarissima vita George Ivanovitch Gurdjeff. A chi ha letto la lettera della Mansfield questo nome non è ignoto. Grazie ora ad una biografia di un suo discepolo, il Pauwels, la figura inimitabile di questo gigante della ciarlataneria esoterica, ci appare come uno di quei mostri favolosi che talvolta con la stoffa colorata delle nuvole, il tramonto sfinito disegna per l'ultimo passatempo della giornata.

Essere riuscito a far fermentare la follia di uomini e donne celebri; aver dal seme di un buon senso normale o addirittura di un senso critico smaliziato fatto nascere l'albero della stupidità adorante; essersi costruito un salvagente di adipe gommoso per tenersi a galla con le ascetiche rinunzie dei suoi discepoli: tanta e sì ininterrotta frenesia non può non destare ammirazione per il grasso orientale, già compagno di seminario di Stalin e poi sommo sacerdote di una nuova religione.

Il segreto di tanto successo? Una truffa metafisica.

L'Istituto per lo sviluppo armonioso dell'uomo *raccoglie nel 1922 il primo manipolo di russi ed inglesi: una settantina di docilissimi discepoli. La ginnastica, ogni specie di ginnastica è la dispensatrice delle prime gioie dello spirito. Esercizi per lo sviluppo della volontà, dell'attenzione, della audizione si intrecciano con altri che si propongono lo scopo di dar tutto il loro timbro al pensiero, e, notate, all'istinto. Compresso quest'ultimo dagli errori e dalle ipocrisie del vivere in società se può aver inteso il suo gesto libererà l'uomo dalla sua infermità, ossessioni, fame e altre miserie.*

L'Istituto conquista a Parigi tanta risonanza che una serie di rappresentazioni dimostrative al teatro dei Campi Elisi ottengono un isterico trionfo. Ipnotismo, magnetismo, coreografia creano un'atmosfera di incantesimo attorno al misterioso e invisibile maestro, il quale dovendo girare il mondo, non ha tempo di sostare fra i discepoli, cosicchè l'aureola di portatore di un messaggio nuovo ha tutti i colori della speranza.

Nonostante che oggi a negare l'insolito distributore di felicità armoniosa, si apprestino con maggior fastidio coloro che debbono salvaguardare un certo credito, come i Sartre, gli Huxley, i Buton, non si può negare che codesti spiriti forti corsero a chiedere al grosso e pasciuto fantasma la dentiera spirituale per masticare la vita, e gli enzimi per digerirla senza incomodi. Io non voglio credere a quella discepola la quale offende la memoria del maestro, ricordando che genere di servizio colui le chiese in una delle udienze particolari che si degnò di accordarle.

Ma credo però che la truffa metafisica sia quella che oggi intrappola con sicura fortuna.

In fondo Gurdjeff merita gratitudine, perchè ci ha fatto toccare con mano che uomini di credito internazionale nelle scienze, nelle arti, nella filosofia, nella letteratura coltivano in un angolo remoto la stupidità: quella che li porta a credere che si possono far fiorire i vizi nella serra dello spirito.

Nazareno Padellaro

PRIMA DELLA FUNZIONE

L'individuazione funzionale è inerente alla natura finalistica del linguaggio. Il fonema è tale in quanto risponde alla finalità di dare una figura fonica distinta al segno; questo, a sua volta, è portatore di un valore, che non gli compete naturalmente, ma che gli è attribuito come funzionalità in correlazione con un complesso sistema di valori saputi; il sistema stesso, le sue parti, le sue articolazioni, insomma tutto il suo congegno rispondono alla esigenza di quella rappresentazione per simboli fonici che rende possibile l'obiettivazione compiuta e agevole del moto della coscienza. L'atto linguistico, che assume le possibilità funzionali del sistema in una funzione concreta, presuppone ovviamente la conoscenza più o meno perfetta di quelle possibilità, esige che esse siano presenti, nel loro essere e potere, nella memoria di chi parla come di chi ascolta.

La conoscenza del sistema è fatto di ordine intellettuale, fondata come è su una esperienza induttivamente elaborata; l'atto linguistico, considerato nel suo stretto congegno funzionale, è una operazione di carattere intellettuale, giacchè, mediante essa, un dato di coscienza viene tradotto, diremmo quasi adagiato, in una serie di simboli fonici più o meno abilmente scelti. Poichè il sistema ci è familiare come nessuna altra cosa, anzi è un aspetto costitutivo della nostra storicità e s'insedia in noi con tutto il peso dell'attualità sociale, di cui siamo partecipi, non ci rendiamo solitamente conto di quanto la nostra razionalità sia impegnata nel riconoscerne bene la funzionalità e nel porla in moto alla maniera più conveniente. Ma, se per caso interviene da parte nostra o di altri un errore o, comunque, una deviazione dalle normali possibilità di uso, per cui sia annullata o inficiata la finalità dell'atto linguistico, la natura intellettuale di tale tecnica si scopre in aspetti tipici, giacchè non si potrà fare a meno, in sede di contestazione, di verificare i singoli valori funzionali per l'uso che se ne è fatto (una parola assunta in un significato che non è il suo, un congegno sintattico applicato male, e simili); e ci toccherà discutere, ragionare, compulsare dizionari e grammatiche. Poichè la rappresentazione linguistica ha bisogno di elementi formali per costituirsi, cioè di simboli di un certo sapere reale collettivo, nonchè di simboli propriamente linguistici che rendano possibile l'adeguamento della forma generica a un significare determinato, è ovvio che il riconoscimento del valore di tali elementi, quindi la loro individuazione funzionale, sia la condizione del loro essere segni.

Proiettata in una fase delle origini, tale individuazione è la condizione della nascita del segno, cioè dell'assunzione di un complesso fonico a un valore simbolico permanente. Si può aggiungere che, se la frase, la quale come significato è unitaria al pari del segnale, a questo si oppone perchè è analizzabile, ciò comporta sul piano genetico del linguaggio una variabilità fonica in rapporto a momenti rappresentativi diversi, e, correlativa con questa, già la facoltà di identificare un certo segmento fonico in funzione di un significato particolare. Se noi oggi possiamo definire il discorso come un'unità analizzabile nelle sue parti, è perchè la mente umana tale l'ha fatto, nel momento che ha scoperto la analizzabilità del nastro fonico-semantico della parola.

Una volta acquisita come operante anche nelle origini l'individuazione funzionale, che è principio attivo nella dinamica attuale delle lingue, le quali, a loro volta, altro non sono se non sistemi di funzionalità, sarà necessario porsi alla ricerca della materia fonico-semantica su cui essa opera all'inizio.

Il riconoscimento della funzione è, come si è detto, fatto di ordine intellettuale, ed è la condizione prima e fondamentale di ogni esprimere mediante forme simboliche. Ma esso non esaurisce l'atto linguistico, giacchè in questo intervengono fattori che sono di un ordine ben diverso. La funzione propria del segno è un dato, per dire così, sufficientemente obiettivo, perchè è un sapere spersonalizzato, il quale fa parte del patrimonio collettivo, come è distinto fonologicamente nel sistema della lingua. All'atto linguistico, invece, inerisce una misura assai larga di soggettività, la quale non soltanto si manifesta nel libero uso delle possibilità funzionali del sistema, bensì anche nel fare valere un componente linguistico che non è propriamente del sistema, è, cioè, estraneo al rapporto fra significante e significato su cui quello si impernia. Circa la funzionalità del sistema può dirsi che è perfettamente analoga a quella propria di una scatola di costruzione, i cui pezzi variamente sagomati consentono molteplici combinazioni costruttive. Delle possibilità offerte da ciascun pezzo, in rapporto ai molti collegamenti consentiti, il bambino deve tenere conto, poichè altrimenti non gli riuscirà di fabbricare nessun modello. Epperò, nel caso del linguaggio, la funzionalità del segno può dirsi pura soltanto nelle registrazioni del vocabolario e della grammatica, poichè nell'atto linguistico, nella 'parola' per usare la terminologia saussuriana, interviene un componente soggettivo di portata più o meno grande, che imprime al discorso un carattere più o meno personale. Non si parla qui di varianti di pronunzia nell'ambito del fonema, nè della scelta del vocabolo o dell'ordine delle parole nella frase o, comunque, di atteggiamenti sintattici nei limiti consentiti dal sistema in sè considerato, bensì di quel tanto di più particolarmente personale, che il parlante pone nel suo discorso, sotto l'impulso di fattori diversi; tali aspetti soggettivi del discorrere sono classificabili per l'appunto in rapporto ai fattori che li muovono.

Interviene nell'atto linguistico un fattore che può essere considerato largamente estetico, di gusto, poichè è in ultima analisi legato con il desiderio istintivo del parlante di rivelare, anzi di attuare, nel discorso la sua personalità nella maniera più lusinghiera per sè. Nè è certo da escludere una disinteressata ricerca di eufonia, dovuta alla innata sensibilità musicale. Scelta della parola, intonazione di voce, pronunzia, agiscono entro il sistema, come fattori, per dire così, estrafunzionali; e non incidono, per la scarsa creatività che ad essi inerisce, sul divenire del sistema medesimo, a meno che non vengano ad associarsi con altri fattori soggettivi di più larga portata: ad esempio, la ricerca di eufonia può avere una qualche efficacia innovatrice, quando sia sostenuta sul piano fisiologico della tendenza ad evitare gruppi o sequenze foniche di difficile pronunzia. Pure assai limitata è l'azione che sulla vita del sistema ha la particolare validità affettiva, di carattere del tutto transeunte, che una parola può avere nella coscienza del parlante in virtù di quello che essa in particolare significa per lui (la parola 'pane' per chi ha fame); un riflesso di tale genere non ha da sè forza sufficiente per modificare il rapporto funzionale che esiste fra il significante e il suo significato; ma, tuttavia, non è escluso il caso che dal concorso di altri fattori operanti nel sistema esso possa talvolta essere chiamato a funzione innovatrice.

Il richiamo ontologico si rivela più valido nei casi in cui esso si sviluppa su un piano più dichiaratamente sensoriale, quindi in più immediato contatto con il reale, poichè su tale piano l'adesione è ovviamente più facile e più vasta. Un tale richiamo, immettendo nel significato la freschezza e vitalità del reale in una sua tipica qualifica sensibile, lo rianima nella sua facoltà evocatrice e ne potenzia, quindi, la capacità espressiva.

Come è noto, il segno linguistico come tale esiste nell'indissolubile legame fra il significante e il significato, cioè fra un certo complesso fonico e un certo sapere generico di cose o di momenti attivi del reale, che quello è chiamato a distinguere. Il legame è naturalmente arbitrario, perchè nel significante non vi è solitamente nulla che denunzi una motivazione causale di esso (la parola cane, dicevano gli antichi, non morde); ma è storicamente necessario, perchè esso, com'è storicamente risultato, costituisce il segno; e in esso si esaurisce la vera e propria funzione linguistica di questo: un complesso fonico che richiama un sapere, cioè un dato astratto, oramai distante dalla concreta espe-

Continua a pag. 4.

Antonino Pagliaro

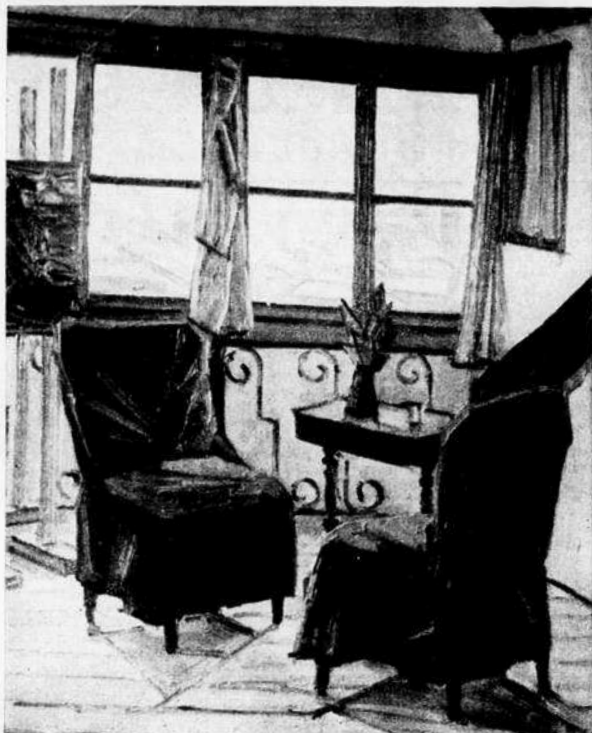
SOMMARIO

NUOVE RAGIONI CRITICHE

«Il terrore dei *generi*, il disdegno di riportare la letteratura sul piano del costume e della società, l'equivoco della *prosa d'arte* unito a quello della narrativa come manifestazione polemica hanno impedito, da noi, ogni studio sul romanzo, particolarmente sulle manifestazioni minori di questa forma di scrittura». Sul filo di queste constatazioni assai concrete e coraggiose, che prendono di mira certe zone della nostra cultura avanzata e dell'ultima critica in ispecie, sarà facile sentire nel nuovo volume di Adriano Seroni (*Nuove ragioni critiche*, Vallecchi, 1954) accenti di novità e un genere di interessi chiaramente definibili. Il libro attesta l'avvenuta maturazione dell'autore, fuori dei temi e delle ossessioni della critica ermetica, tra i quali, pur con lodevole consapevolezza e serietà si era aggirato sino al '43, dando modo di riconoscersi per le sue acute interpretazioni analitiche e formali. Erano quelle «ragioni critiche» il frutto maturo di una stagione, che coincideva con la prima giovinezza dell'autore; come queste «nuove ragioni» rappresentano oggi una presa di posizione al tempo stesso conseguente e diversa. Conseguente nella linea di una integrale fedeltà ai valori della poesia, e diversa perchè di questi valori se ne vuol ricercare il senso e il carattere nella realtà e nella vita. Un passo del quale sentiamo l'importanza, anche se può trascinare su un terreno ideologico critico i lettori, e naturalmente distorcere il significato delle ricerche. Ma a impedire il perdersi nella polemica, contribuiscono nel lavoro di Seroni l'acuta coscienza che egli ha dei problemi letterari, e la salda preparazione storica. Ecco, pertanto, cosa difficile per altri critici da accettare, il peso dato al *ragionamento* e al buon senso: «Saremo anche degli empirici: ci è stato più volte rimproverato. Ci piace discutere e lavorare per distinzioni, frutto talvolta di semplice buon senso più che di sottigliezza. Ma è proprio in grazia di tale posizione che possiamo affrontare un problema di costume senza rinnegare certi dati fondamentali che ci apparvero necessari di fronte allo studio di un poeta, e che ci possono sembrare perciò stesso indifferenti di fronte a un romanziere, come in genere davanti a uno scrittore che si qualifichi in relazione a un genere, che nel genere trovi la ragione prima del suo lavoro». Ci pare di essere d'accordo: senza una fondamentale dose di empirismo, non si potrà studiare e ricavare dallo studio null'altro che delle (anche forti e suggestive) astrazioni. E poi, quello che il Seroni continua a dirci in proposito rischia di diventare un ammonimento: «trascurare lo studio d'ambiente vuol dire un grande rischio: confondere i valori, ed innalzare i minori ad altezze insospettate e non autorizzate». Gli esempi ci sono davanti agli occhi, tutti ricordiamo il carattere assunto ieri da una certa critica apologetica e divinatoria. «In fondo è proprio questo l'errore che abbiamo commesso per gran parte della letteratura contemporanea: trascurando il rapporto con il costume (trascuratezza in parte giustificata dal fatto che si tratta dello stesso nostro tempo, del nostro stesso costume), abbiamo talora posto nel novero dei valori assoluti manifestazioni di costume; sì che, dopo anni, dopo la grande frattura della guerra, ci troviamo oggi a non prestar più fede a scrittori che un tempo ci parevano grandi; delusione logica, in quanto facente parte del nostro stesso sviluppo culturale. Ma delusione».

Dopo tali premesse, sulle quali ci siamo indugiati perchè fanno parte delle nostre intime preoccupazioni (ma anche della attuale problematica letteraria), ci resterà poco spazio per chiarire la varia utilità degli argomenti critici proposti dal Seroni. Che sono molti e interessanti. La poesia italiana fra il '19 e il 39' Le *Lettere dal carcere di Gramsci*. Il Rovani. Tre saggi che stanno insieme, come legati ad uno stesso nodo dialettico, benchè non paia. Le discussioni petrarchesche e le ricerche verghiane, che seguono, non sono meno acute. Attraverso di esse, si intravvedono le precedenti fatiche dello studioso, ma qui c'è maggiore concretezza, e stimoli di diversa natura, sì che il lettore viene continuamente indotto a cercarsene il senso nei testi. E ancora, fra i saggi migliori, quello sul Pascoli delle *Myricae* e la disamina, col De Sanctis, del realismo di Zola, e in genere del realismo come «alternativa» del sentimento poetico.

Questa è la parte principale del volume, giacchè le note, le letture e le recensioni aggiunte, pur arricchendone l'architettura, non ripropongono nuovi motivi al critico, e quindi al lettore. Siamo però sufficientemente informati di varie questioni, intonate allo spirito della prima parte, con la quale il Seroni ha voluto compendiare le proprie esigenze critiche, approfondire certi lati del costume letterario e prepararci agli sviluppi del suo futuro lavoro.

Giacinto Spagnoletti

Armando Cuniolo - Le poltrone rosse (1954)

LABIRINTO ROMANO

Rodolfo De Mattei, docente universitario e "romanista" principe, è a tutt'oggi uno dei pochissimi che, in grazia di un eccezionale rigor di cultura e della indistruttibile passione per la città belliana ed augustèa, riesce in maniera degna a tenere desto l'interesse intorno ad argomenti sui quali si accaniscono, in generale, articolisti di terz'ordine, pubblicisti alla trepida ricerca di un tema facile o supposto tale.

I suoi elzeviri — altesi, letti, trascritti e "rilanciati" — costituiscono un vero e proprio dono per i "fedeli" di Roma; più che dono, perciò (ed anche nel senso materiale) risulta il volume licenziato or ora per le stampe, complice l'editore Vallecchi, col titolo suggestivo ma quant'altri mai menzognero di Labirinto romano, *dato che, al seguito di una tal guida, qualsiasi Teseo riesce ad entrare ed uscire a suo piacimento dalle incantate dimore poste sui sette e passa colli, senza bisogno di alcun mitico filo.*

Un volume di oltre 400 pagine, ricco di 30 tavole fuori testo, ottimamente scelte a rinnovare una iconografia stantia, e magnificamente rilegato (manca il solito indice alfabetico: non mi stancherò mai di rammentarlo agli editori ed autori italiani). Tutto per sole 2000 lire.

E che cosa non ha saputo combinare questo catanese più romano dei romani! L'avevamo visto alla prova in Polvere di Roma, *ma da allora sono passati degli anni, e la maturità conta pure qualcosa.*

Più che mai, qui, la prosa dell'autore, dalle smaglianti suggestioni barocche, mi sembra costretta dal rigore dottrinario, a tutto vantaggio dell'equilibrio tonale della narrazione, della giusta dosatura tra contenuto e forma di espressione, anche se la penna prende talvolta, come si suol dire, la mano, alla ricerca ansiosa quanto vana della misteriosa formula in cui è racchiuso il fascino di una città-Circe, dell'Urbe eterna.

Al dire di De Mattei, le moliarde basi di questo misterioso Catai, ove chiunque riesce ad approdare, risiederebbero semplicemente nei poteri di attrazione del binomio rose-carciofi, da lui tolto al diario del signor Di Montaigne e saporosamente riutilizzato a guisa di prefazione. "Rose e carciofi: ma sì — scrive il nostro Autore — il sugo di Roma sta proprio circoscritto entro questi termini, che, se non sbaglio, costituiscono poi il suo elementare segreto. Associate un monumento classico alla vicenda belliana che gli scorre ai piedi; associate la lezione di una lapide o di uno stemma al motto o frizzo della logica quotidiana; associate le statue insigni, santi ed eroi, ai personaggi pinelliani che vi passano innanzi, e avrete l'allegoria del giardino e dell'orto, della rosa e del carciofo".

Questo per l'inizio. Quanto al resto, un labirinto senza meandri — ripeto — tanto tutto è ben chiaro, diritto, ottimamente localizzato. L'autore si è trovato, come chiunque altro raccolga i propri saggi, a dover giustificare ciascun brano con la data della prima pubblicazione, oppure a raggrupparli, senza tempo, sotto l'emblema di un attributo comune. Ci si è attenuti a questo secondo partito, e sono nati così: Condominio romano, Pratica di Roma, Cronache di Roma in guerra.

Il condominio non potrebbe contare inquilini più illustri. E' Tasso meditabondo in Sant'Onofrio o Giuseppe Vasi operoso a Palazzo Farnese, Goethe in visita alle Catacombe o D'Azeglio in osservazione dai Castelli Romani, Ingres installato a Villa Medici e Dickens poco distante, a Trinità de' Monti. E il cardinale Mai, fervido sulle carte della Vaticana, e l'altro porporato illustre, Giuseppe Mezzofanti, "poliglotto unico", come dice l'epigrafe sulla lapide apposta nell'atrio di Palazzo Valentini, ove egli "venne a morte" il 15 marzo 1849, in piena Repubblica Romana, tra la poco giustificata indifferenza. E dire che tra i difensori — osserva in altre pagine il De Mattei — si contavano almeno cinque poeti: Pietro Sterbini, Filippo Meucci, Ugo Bassi, Francesco Dall'Ongaro, Goffredo Mameli.

Scene e figure, nella Pratica di Roma; *guida agli individui e ai monumenti. Dall'Ara Pacis alla Via Appia, dal Marchese del Grillo a Gaetano De Sanctis, nuovo nocchiero dell'"Enciclopedia", fino a quei complementi zoologici del panorama, del clima romano, quali i gatti che dànno vita ai ruderi, e i cavalli vivi, del presente e del passato, o fermati nel bronzo, sull'alto del Vittoriano o nel giardino attiguo al Quirinale ("quel cavallo triste e appassito che regge Carlo Alberto"). E, se non proprio vive, nemmeno inamovibili le statue che chiamerei "peripatetiche", tanti sono i viaggi che hanno dovuto compiere. Colossali. Colossali pedine di una delle più turbolente scacchiere urbanistiche, che rispondono ai nomi di Metastasio, di Nicola Spedalieri, di Terenzio Mamiani, di Pietro Cossa (il cui viaggio è tuttora rimasto senza ritorno).*

Quanto c'è poi di personale, di vissuto, di sofferto, nelle cronache di guerra (remotissime, quasi scadute, talmente l'animo le ha ricacciate nel buio della memoria), conduce alle confessioni del Rendiconto romano *("Mi converrà alla fine spiegare quale sia la Roma di certa mia frequenza obbligata, e perchè").*

Presto dette le predilezioni dello spirito di un De Mattei, vagolante attraverso i millenni. Prima che imperversassero i barbari sull'Urbe, si perdette in provincia. Rientrò soltanto dopo il Concilio di Trento, seguì l'insegnamento di Daniello Bartoli, lavorò col Borromini, si assopì. Lo svegliarono allora certe schioppettate, dopo aver dormito più di un secolo. Si mise allora al seguito del Belli, fidandosi di "uno ligio insieme alla Fede e alla Piazza", di "un uomo così innemorato e pratico della sua foresta quiritaria, da percepir la voce del pino e del filo d'erba, della foglia e della radice". Esperienza inconscia — patita, vissuta, sofferta — per la quale può ben dire oggi: "mi aggiro tra morti e morti-vivi come tra coinquilini e commilitoni".

Suprema esperienza, aggiungo, per la quale gli corre l'obbligo di ammannirci periodicamente, e con maggiore frequenza, libri come questo Labirinto, *nel quale spiace, per le ragioni sopradette, di non poterci smarrire a nostro piacimento, per evadere, dal grigiore quotidiano, nei luminosi castelli della storia e della fantasia, librati in aria sui sette e passa colli.*

Livio Jannattoni

LA LINGUA E IL TEMPO

Non è necessario essere glottologi per sapere che la lingua è non è un arido e meccanico repertorio di parole, di termini, per indicare azioni od oggetti, ma un vasto, articolato, nobilissimo organismo di segni che nascono si affermano decadono e muoiono secondo il complesso e imprevedibile svolgersi della vita dell'uomo: organismo nel quale inevitabilmente si rispecchia oltre al genio di un popolo, il lievito di una tradizione e il colore di un'epoca, il segno dei tempi. E' vero che tra gli studiosi che dedicano particolari cure alla conoscenza ed alla tutela del patrimonio linguistico di una nazione si afferma anche, particolarmente risentita, la tendenza che potremmo chiamare «conservatrice», per la quale l'esigenza di salvaguardare anche nel campo linguistico i valori della buona tradizione si risolve in una eccessiva diffidenza per quelle parole che via via si generano col sorgere di nuovi strumenti e concetti, comunque in rapporto alle forme della civile convivenza, e che finiscono per imporsi nell'uso, nel discorso vivo che quotidianamente e variamente si intreccia nella comunità dei viventi. Dobbiamo d'altronde riconoscere che il tempo dei «puristi» pedanti e cruschevoli anche nel nostro paese — così viziato nei secoli scorsi da un gusto accademico-arcadico — è, per fortuna, passato. Ciò non significa tuttavia che tutte le innovazioni possano, in sede di lessico, accogliersi come valide e legittime. Quante espressioni di fresco conio, doppiamente sgradevoli, e dal punto di vista fonico estetico e da quello più propriamente concettuale-semantico, non si sono udite circolare in questo tragico, confuso, e, per certi aspetti, grottesco dopoguerra! Parole riguardanti i più diversi settori della vita associata, dallo sport all'abbigliamento, dalla moda alla burocrazia, alcune delle quali destinate ad una vita effimera e magari già cadute in disuso, altre a poco a poco consolidatesi come segni necessari e insostituibili e ormai passate dalla bocca della gente alle schede dei lessicografi e di qui ai vocabolari — sia specializzati sia generali o propriamente scolastici — che sotto questo riguardo non possono considerarsi più come «cimiteri di parole», chè anzi solo entrando in essi i nuovi vocaboli cominciano ufficialmente a vivere.

Se il lessicografo è un po', nei confronti del neologismo, come l'ufficiale di stato civile che registra all'anagrafe il nuovo nato, fra questi benemeriti funzionari di quell'immensa anagrafe che è il vocabolario della lingua viva deve ora ascriversi Giuseppe Messina, che ci offre con queste sue recentissime *Parole al vaglio* (Signorelli, Roma, 1954, pp. XI + 334), un prezioso sussidio alle nostre conoscenze linguistiche (quante delle cosiddette «persone colte» hanno oggi tempo di dedicare un'attenzione specifica al problema della integrazione e dell'aggiornamento del proprio lessico?). L'opera del Messina — che si qualifica nel sottotitolo come *Prontuario delle incertezze lessicali e delle difficoltà grammaticali* — presenta una indubbia originalità, anche nei confronti di lavori affini apparsi in questo dopoguerra e che l'autore non ha ignorato (come attesta la nutrita bibliografia delle opere consultate) dal *Prontuario di pronuncia e di ortografia* del Bertoni e dell'Ugolini, pubblicato per iniziativa della RAI (1949) alle numerose ricerche del Migliorini, dagli studi del Menarini ai «Dizionari di Decio Cinti (del quale non vediamo ricordato: *Che vuol dire?* — Dizionario di 10.000 vocaboli insoliti dotti e nuovi della lingua italiana — Milano, 1946). Il Messina si è attenuto nel suo lavoro ad un piano strutturale ben preciso («...è inutile — egli scrive nelle argute pagine introduttive — cercare nel mio lavoro quanto si può trovare in tutti gli altri dizionari, per esempio le parole rare, quelle della terminologia tecnica e le arcaiche.

Egli si è dunque prefisso di raccogliere, per quanto riguarda il materiale lessicografico del volume, tutte le parole straniere presso di noi usate — delle quali si offre una concisa illustrazione concettuale, i neologismi non registrati dai dizionari più recenti, le nuove accezioni di vocaboli vecchi, le cosiddette «parole macedonia» venute di moda nel secondo dopoguerra, i dialettismi più diffusi ed i solecismi più tipici. Nè sono state trascurate le sigle d'interesse nazionale (e talora internazionale), le parole d'incerta grafia di cui si precisa la forma corretta, e persino certe curiose storpiature del linguaggio burocratico e commerciale: si pensi a certi orribili composti polisintetici del tipo di «monobitriquadristanze». Vi è poi, inserita nel testo secondo l'ordine alfabetico delle singole parole-concette la parte grammaticale-normativa (riguardante per es. la formazione del plurale, l'uso delle preposizioni, i verbi difettivi ecc.) che forse avrebbe trovato più opportuna sistemazione in una sintetica appendice a sè.

Nel complesso queste *Parole al vaglio* si offrono come una lettura piacevole e culturalmente corroborante, particolarmente per quelle persone che sono disposte ad accogliere l'elegante qualifica di «colte» con la prudente riserva che «cultura» non è tanto una quantità di cose sapute quanto un atteggiamento, una virtù potenziale dello spirito che via via si nutre e si sviluppa. Il linguaggio è l'insostituibile strumento per cui lo spirito si apre si articola, si affina, respira. Ma l'espressione verbale ha di continuo necessità di essere sostenuta e perfezionata da una conoscenza sempre più profonda ed esatta del mezzo espressivo e del materiale di cui esso è costituito. Chi potrebbe dire l'esatto numero di esotismi, di parole straniere ormai entrate nell'uso corrente della nostra lingua (e delle quali al profano sfugge in molti casi la provenienza e il significato esatto) dal norvegese *slalom* al persiano *kaki* (nessuno ignora però questi saporosi frutti rosso-dorato) dal mongolo *Aga Khan* (grande signore) al francese *bordereau* (listino, distinta, nota) all'americano *quiz* (domanda, quesito)? E quanti di noi, in coscienza sanno esattamente il significato e la storia della parola *quisling* (capo politico e militare passato al servizio del nemico) o potrebbero spiegare le ragioni etimologiche della parola *smoking* («La voce trae origine dal fatto che tale abito è indossato in pranzi non di cerimonia, nei quali si può fare a meno della marsina e si può fumare a tavola - ingl. *smoking*: l'azione del fumare»)? E sorvoliamo su *impasse*, *shampoo*, *sketch* (bombe, commestibili, per fortuna) per le quali qui si propongono le parole italiane più adatte alla sostituzione. E le nostre citazioni non costituiscono che un campionario minimo se si pensa che il repertorio di parole al vaglio raggiunge circa diecimila voci. Che dire infine delle sigle che in questi ultimi anni si sono venute coniando, in ogni settore dell'attività e dei rapporti umani? Peggio che andar di notte. Da FAO a FIDAL, da FIN a FIGC, da FIP a CED è una ridda di consonanti che si accavallano tra di loro, a confusione delle limitate capacità intuitive interpretative e mnemoniche dei poveri mortali. E in certi casi del resto la mania di condensare tutto in una sigla porta a risultati grotteschi e spassosi: *Fritalux*: «frittata — spiega argutamente il Messina — linguistica e politica, nata dall'adesione della Francia e dell'Italia al Benelux e che nell'orribile sigla sembra ignorare il Belgi e l'Olanda...».

Nell'insieme un libro come questo viene ad offrire, oltre tutto, una saporosa testimonianza dei tempi in cui viviamo attraverso l'attenta registrazione — cui fa seguito una concisa e non pedantesca spiegazione —di quei «neologismi» ai quali plasticamente si affida il senso di un'età, il colore di un costume; ecco la guerra: *allarme*, ecco. Dio ci scampi, le armi micidiali, *mitra* («abbreviazione di fucile mitragliatore») poi il crollo il disastro «*Kaputt*, «rotto», sfinito»). Ecco il tragico dopoguerra) *sciuscià* («Storpiatura fonetica della parola americana: *shoeshine* (lucidare le scarpe) *segnorina*, *sinistrato* (orribile neologismo per indicare una realtà). E infine la realtà presente, l'ansia febbrile delle vincite favolose,. la penosa totomania, la Sisal, il Totocalcio, i sistemisti, i sieri della verità, gli scioperi. Che il Messina illustra con insuperabile scrupolo in tutta la loro morfologia: sciopero *a catena*, *a singhiozzo*, *a scacchiera* (confesso che mi giunge nuovo), *bianco*, *di disturbo*, *lampo*. Naturalmente ogni varietà ha nel testo la sua esauriente spiegazione. Ma alla fine, dopo si serrato impegno di ricerca e di chiarificazione semantica, ecco un lieve lampo di sorriso che sfiora il lavoro del lessicografo e lo fa più amabile e attuale: «C'è infine lo *sciopero della fame*, attuato in India e in altre nazioni (per esempio dai detenuti americani) col lasciarsi morire di fame in segno di protesta, ma in Italia col diventare impiegati dello Stato».

Alberto Frattini

● La Philip Murray Memorial Foundation costituita per onorare la memoria del compianto Presidente della CIO, e del Sindacato Americano dei Metallurgici, ha donato 75.000 dollari al Fondo per l'Assistenza Legale e l'Educazione della National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), una delle più importanti associazioni statunitensi che si prefiggono di promuovere il progresso sociale della minoranza di razza negra e di combattere negli Stati Uniti le ultime sopravvivenze di discriminazione razziale.

La maggior parte della somma verrà spesa per finanziare progetti di carattere educativo intesi a favorire «la comprensione da parte del pubblico delle misure che verranno prese per eliminare le pratiche di segregazione razziale negli istituti e le attività controllate dal governo».

Nell'accettare il finanziamento, l'Associazione per il progresso delle genti di colore ha deciso di istituire un premio annuale per segnalare i più importanti contributi dati nel campo del miglioramento delle relazioni interrazziali.

Il premio sarà intitolato alla memoria di Philip Murray.

MOSTRE A MILANO

ARMANDO CUNIOLO

A un anno di distanza dalla sua ampia riassuntiva al Centro d'Arte S. Babila, Armando Cuniolo si ripresenta a Milano — dopo apparizioni in altre città — nelle sale della Galleria degli Artisti, con una mostra delle sue ultime opere.

Queste continue mostre non vanno intese come la dimostrazione esteriore e mondana di un'attività affrettata, ma la testimonianza puntuale e severa di un intenso lavoro creativo. L'anno scorso Cuniolo fece il punto sulla sua lunga e inquieta opera pittorica, attraverso le varie esperienze estetiche del nostro secolo, ch'egli ha voluto conoscere e approfondire direttamente, con un apporto appropriato di ricerche, di prove, di tentativi, spesso assai notevoli, offrendoci un'immagine quanto mai viva e interessante della sua figura di artista.

Ora, liberatosi dalle sovrastrutture intellettuali e tecniche, che gli servirono ad affinare le sue qualità e ad aggiornare la sua cultura, sottopone all'interesse del pubblico e della critica i risultati di un lavoro teso a ricuperare gli elementi più genuini, più autentici e più vivi della sua pittura dall'incontro con le correnti e le tendenze più dibattute del nostro tempo, attraverso una serrata dialettica formale. Sino a che punto egli sia riuscito ad assimilare e a fondere i dati espressivi delle sue esperienze, traducendoli in termini propri, è dimostrato dalle opere esposte, che, se tradiscono ancora una grammatica cubista, ne rivelano, allo stesso tempo, un uso autonomo nella restituzione della realtà.

Le esperienze di Cuniolo sono state il frutto di un'ansia costante di ricerca, nel clima drammatico della pittura del nostro tempo, e di un approfondimento interiore, nell'aspirazione di un'immagine che conciliasse le esigenze estetiche con le ragioni dello spirito, in una luce di poesia.

In questa lotta fra la realtà e l'immagine, fra la materia e il sentimento, condotta in piena coscienza e senza concessioni esteriori, c'è il significato della pittura di Cuniolo. Un significato doloroso che si riflette in tutte le opere, scontate spiritualmnte in ogni momento, espressivo. Si veda ad esempio, l'Autoritratto Raggi X, *vivo e sofferto, in cui l'artista è riuscito a trasfondere con drammatica immediatezza la sua condizione umana in una penosa circostanza.*

Ma anche in altre opere, meno drammatiche e dolorose, c'è la trasfusione di un sentimento che viene dall'anima e dal cuore. La gondola nera, *la malinconica figura di una donna si distacca sull'azzurro del mare con un senso di mistero pervaso di attesa e di angoscia.*

Come abbiamo accennato, la sintassi cubista si va dispiegando come una costante linguistica, per mezzo di sfaccettature formali, di intersecazioni lineari, sezionando e bloccando il colore entro strutture graduate negli accordi tonali. Siamo ormai fuori della precettistica di un insegnamento — assimilato nei suoi elementi essenziali — entro una interpretazione autentica di un'espressione divenuta linguaggio.

E quanto ciò sia vero lo dimostrano anche i disegni, svolti attorno ad una linea rigorosa che riveste l'immagine di un caldo sentimento poetico.

DIECI PITTORI
della «Famiglia artistica lissonese»

La «Famiglia Lissonese» è, senz'alcun dubbio, fra le associazioni culturali più vive e attive della Lombardia, che vale a dire d'Italia.

Questo posto d'avanguardia se lo è conquistato meritatamente attraverso una lunga e intensa attività svolta nel settore più polemico ma anche più valido dell'arte contemporanea, dando vita nel 1946 *al Premio Lissone, che, dopo sette memorabili edizioni, durante le quali sono state esposte opere scelte dei più significativi pittori italiani d'oggi, si è inserito decisamente l'anno scorso in un respiro internazionale, offrendoci una severa selezione della pittura francese, tedesca, oltre che italiana, del nostro tempo.*

Ma la «Famiglia Lissonese» guidata con sensibilità e intelligenza, da Francesco Santambrogio, non limita la sua attività, sia pure notevole, all'organizzazione del Premio Lissone, fervido strumento di cultura e di diffusione dell'arte moderna in provincia. E' anche un'ardente fucina artistica, nel cui seno si preparano e si forgiano nuove energie nuove forze. Alla «Famiglia Artistica» appartiene anche Gino Meloni, che è la voce più chiara e più autentica staccatasi in questi ultimi anni dal coro confuso e contrastante della pittura italiana contemporanea.

Ora la «Famiglia Artistica Lissonese» si è presentata compatta in una mostra a Milano, per dimostrare quanto è stato fatto in pittura nella piccola e dinamica cittadina, per farci conoscere le nuove forze formatesi e sviluppatesi dietro l'esempio trascinatore di Gino Meloni. Questi dieci pittori (Luigi Abile, Salvatore Aricò, Angelo Asega, Giancarlo Fontana, Gino Fossati, Adolfo Galimberti, Giuseppe, Meroni, Luigi Radaelli, Francesco Santambrogio Luigi Stradella) si sono presentati, in una mostra ben organizzata e curata, alla "Famiglia Artistica" di Milano, con un'attenta selezione delle loro opere.

Intanto converrà dire subito che Meloni, pur avendo rappresentato un po' per tutti lo stimolo e la spinta ideale, non incombe con la sua potente personalità sull'insieme dell'opera di questi dieci pittori, i quali hanno sentito piuttosto, l'influenza delle varie esperienze della pittura contemporanea.

Abile, Aricò, Asega, Fontana, Fossati, Galimberti, Meroni, Radaelli, Santambrogio, Stradella hanno contribuito, ognuno con un proprio apporto, anche se non tutti in uguale misura, alla formazione di un interessante clima artistico, che più mature esperienze e ulteriori sviluppi espressivi di ognuno dovrebbero rafforzare e precisare, anche se possiamo già constatare che esso non ha in sè nulla di provinciale e di dilettantesco.

Questi pittori sono quasi tutti giovani e quasi tutti alle prime esperienze, preferiamo, quindi, attenderli a prove future, prima di esprimere su ognuno di essi un particolare giudizio critico. Ma fra di essi vi sono già alcuni elementi che si staccano per una più concreta volontà e per lo sforzo di esprimersi in termini meno corali e più individuali. Sono Gino Fossati, Luigi Radaelli e Francesco Santambrogio.

Fossati opera decisamente nella zona più avanzata e inquieta della pittura di oggi, anche se il suo astrattismo mantiene ancora i contatti con una realtà, in cui l'oggetto, ridotto a simbolo di una poetica dello spirito, è sempre la parte più viva e necessaria. Queste composizioni sono costruite per mezzo di una dilatazione formale, che trova nel gioco serrato di una linea incisiva i suoi limiti e in un'alta accensione coloristica le sue suggestioni.

Luigi Radaelli interpreta la natura con notevole forza espressiva, L'interpretazione non avviene contemplativamente ma per mezzo di una violenza soggettiva che rompe i dati esteriori del vero per restituirci l'immagine reale in termini di forme e di colori, dove è ancora possibile ricostruirla fantasticamente. L'influenza espressionistica è evidente, ma solo in senso formale, preservando la pittura di Radaelli da qualsiasi contenuto intellettualistico. In tal modo, egli può mantenersi nel vivo di un dramma linguistico, usando una sintassi violenta di linee e di volumi con una gamma coloristica che ha squilli intensi.

L'espressione appare invece attenuata nella pittura di Santambrogio, ma solo formalmente, in quanto la tensione coloristica, entro la quale si compongono gli elementi del vero, è vibrante con un'accesa registrazione di rossi, gialli, azzurri e verdi, attraverso cui la realtà appare cromaticamente trasfigurata. La immagine ubbidisce però ai suggerimenti oggettivi della natura, senza per altro adeguarsi freddamente alla sua configurazione, allargandone, invece, i limiti ed eliminandone i particolari non necessari, per tendere ad un risultato vivo e immediato, che il colore solleva in un'atmosfera di fantasia.

Pittura ancora tonale, segno non ancora fortemente riassuntivo, ma si guardino certe visioni di Portofino e della Riviera di Levante, così fresche e aperte, e ci si convincerà che il Santambrogio è bene avviato verso la sempre più libera e poetica interpretazione della realtà.

Enotrio Mastrolonardo

UN SAGGIO SU PASCARELLA

Non si può certo dire che Cesare Pascarella abbia avuto sinora un riconoscimento obiettivo e sereno e un'esatta collocazione storica da parte della critica. Tranne le pagine di Carducci e Croce, i saggi acutissimi del Trompeo e alcune fini osservazioni del Cecchi e di Piccone Stella, null'altro può essere ricordato: non i numerosi, stucchevolissimi brani di colore, che hanno ripetuto i luoghi comuni sulla drammaticità dei bozzetti *La Serenata* e *Er morto de campagna*, o sull'epos di *Villa Gloria* e sul pittoresco della *Scoperta dell'America*; non le stroncature aspre e per lo più ingiuste di questi ultimi tempi; non la serie infinita di aneddoti e storielle, che non hanno recato alcun sostanziale contributo alla comprensione del mondo poetico del Pascarella.

Esce in questi giorni un saggio di Gaetano Mariani su *Pascarella nella letteratura romantico-veristica*. Pubblicato in elegante opuscolo in una nota collana dell'Istituto di Studi Romani, apparirà prossimamente anche sulla rivista *Studi Romani*. Il saggio si raccomanda non solo per l'acutezza delle analisi, la chiarezza penetrante dell'esposizione, l'esatta visione delle successive tappe dell'arte pascarelliana; ma anche per l'iniziale quadro storico-letterario che il Mariani ha tracciato della poesia romanesca, dal Belli a Luigi Ferretti, dal Chiappini allo Zanazzo, da Augusto Marini al Sindici. Tutti questi poeti furono come soggiogati dal grande loro predecessore, il Belli, e non riuscirono ad essere che degli imitatori, irretiti dal fascino e dalla potenza incantatoria del verso belliano

Il Mariani nota, e credo guistamente, che fu primo il Pascarella, dopo una breve parentesi di stretta osservanza ai moduli belliani, a liberarsi dall'imitazione, volgendo il suo vigile e scaltrito gusto letterario ad altre complesse esperienze. Si legga *Er morto de campagna*: la situazione e l'avvio sono quelli di *Li malincontri* del Belli. Ma il poeta raggiunge poi effetti cari al naturalismo imperante, con una chiara compiacenza per il macabro, come accadrà al primo D'Annunzio. E da questo atteggiamento, nuovo nell'ambito del romanesco, nasce il tono personale e inconfondibile della poesia pascarelliana. Il Mariani accenna ad un elemento centrale del mondo del Pascarella, al notturno, guizzante di immagini «che sfuggono lievi... sino all'ultimo grido che risuona lontano e sembra un'eco»; quel notturno visto con occhio pittorico nel contrappuntistico giuoco di ombre e luci, in un paesaggio dalle mille sfumature date dal tempo e dalle ore che passano. E il Mariani, alludendo a uno scorcio paesistico di *Villa Gloria*, felicemente definisce quel paesaggio con l'immagine presa a prestito allo stesso Pascarella: «'n'oppressione de fracico».

Penetranti sono le considerazioni che il Critico trae dal confronto Pescarella-Fucini, soprattutto per i diari di viaggio in Ciociaria del romano e il bellissimo *Napoli a occhio nudo* (187) del toscano: ambedue gli scrittori, suggestionati dalle teorie naturalistiche, ricercarono il documento esatto, la nota sociale, il brano di vita vissuta. E ambedue seppero risolvere codesto descrittivismo obiettivo e analitico o in bozzetti drammatici, o nella caricatura o nella macchietta, o nel pezzo a cupe tinte. Nel Pascarella spesso la documentazione diviene immagine coloristica, ricca di *humour* e di trasparenze tonali.

Altro felice incontro del Pascarella fu col Carducci: «Attraverso Carducci il Pascarella assorbiva le linfe più vive di un romanticismo fatto di passionalità epica, di patriottismo acceso, di nazionalismo intransigente, se vogliamo, ma assorbiva anche il sorvegliato senso — o, meglio, il gusto — della storia, della vicenda storica sempre presente e rivissuta là nei luoghi dove essa si svolse, la coscienza di una poesia che deve anche temprare gli animi». Importante soprattutto, in questa analisi dell'influsso carducciano, l'affermazione del Mariani circa alla coscienza che il maremmano ebbe di avere un diretto discepolo nel culto della storia, concepita come «urto di passioni contro il flaccidume del sentimentalismo romantico», proprio nel poeta in dialetto Cesare Pascarella.

Certo, come ebbe ad osservare il Trompeo, i suoi antecedenti letterari sono innanzi tutto le memorie e i diari dello Spada, del Roncalli, di Gregorovius, di Nino Costa; e poi, seguita il Mariani, tutta la letteratura patriottica del nostro Risorgimento, dal Mamiani al Dall'Ongaro, dal Mameli al Fusinato ecc. Ma nel Pascarella il carduccianesimo congeniale servì da freno all'espansione sentimentaleggiante e rugiadosa di quei poeti entusiastici.

Il popolano protagonista del mondo pascarelliano ha piena coscienza di essere nella storia, che è ridotta da lui stesso al proprio livello spirituale ed affettivo: «ci sta dentro, ne ha coscienza, e la domina». Il pregio e la sostanza d'arte di *Villa Gloria* e della *Scoperta* è proprio qui, mentre le manchevolezze e le incerte visioni di *Storia Nostra*, troppo spesso vistose e oleografiche, consistono soprattutto nel fatto che il popolano non rivive più come sua e attuale la storia, ma la espone come è narrata nei libri: «ed è proprio questo substrato letterario che prende il sopravvento nella parte epica del poema».

Credo che il saggio del Mariani sia la cosa migliore scritta sul Pascarella e rappresenti un valido contributo alla storia della poesia romanesca e un atto di giustizia per codesto poeta, a cui forse nocquero i giudizi troppo passionali di Carducci e Croce.

Giovanni Orioli

● Dopo lunghe trattative la Biennale si è potuta accordare con la nazione norvegese affinchè alla XXVIII Esposizione di Venezia figuri una grande retrospettiva di Edward Muunch, il grande artista norvegese nato il 12 dicembre 1863 a Engelhaug in Norvegia, morto il 23 gennaio 1944 a Ekely. Munch è considerato uno degli iniziatori del movimento espressionista in Europa, ed è una delle più vivaci figure dell'arte nordica, paragonabile soltanto a personalità di primo piano quali quelle di Ibsen e di Strindberg. Il pubblico italiano conosce l'artista soltanto attraverso il bianco e nero e perciò tale retrospettiva sarà uno dei punti di maggior interesse della XXVII Biennale. E' la prima grande mostra di Munch che si tenga in Italia e una delle più importanti che la Norvegia abbia organizzato all'estero. La Biennale avrebbe voluto organizzarla nel 1952 (in occasione della presentazione dell'Espressionismo, ma per varie ragioni il progetto non si potè realizzare allora.

Si tratta di una retrospettiva di ben 43 dipinti che vanno dal 1884 al 1940, e che appartengono in gran parte alla Galleria Nazionale ed a molte collezioni private di Oslo. La mostra inoltre comprenderà 10 incisioni, 20 litografie e 20 xilografie della raccolta Municipale di Oslo.

La mostra verrà organizzata da Leif Ostby, Conservatore delle pitture alla Galleria Nazionale di Oslo, il quale è stato nominato Commissario della sezione norvegese. Essa verrà allestita a San Marco nella sala delle Procuratie Novissime a cura dell'arch. Scarpa, che già allestì negli stessi ambienti la grande rassegna dell'opera grafica di Toulouse-Lautrec.

IL PRIMO JOYCE

6.

Non sarà casuale che in quella visione si proietti apocalitticamente la crisi del giovane apostata, una crisi chiusa e interna, senza rimedio, e che quella crisi divenga la norma stessa della vita fantastica dei suoi personaggi. Nè è accidentale l'elaboratezza della forma. Il giovane Joyce, che nei confronti della lingua di cui si serve e più generalmente dell'Inghilterra è un piccolo-borghese della provinciale Dublino, un provinciale di talento, sembra si faccia un punto d'onore di mostrarsi bravissimo nell'impiego di quella lingua inglese che in Irlanda è acquisita, è un prestito, seppure di di mostrarsi bravissimo nell'impiego di simili talenti sembra essergli agevolato, come accade in altri scrittori irlandesi o comunque non inglesi di lingua inglese, dal non essere indigeno. Da una parte dunque l'esibizionismo e la pretenziosità del provinciale, dall'altra il destro di operare su una lingua attinta principalmente a fonti letterarie, appresa non proprio come la lingua madre e in cui si incastra non già il celtico indigeno ma il latino ecclesiastico appreso a scuola, mentre l'apporto linguistico dell'ambiente familiare è pressochè inesistente.

Se si è esagerato nella ricerca di corrispondenze anche fra i *Dubliners* e l'Odissea ([18]), resta tuttavia vero che i personaggi di codesti racconti, non ancora amalgamatisi in una esasperata e polifonica reincarnazione di Ulisse e Telemaco ci si presentano tuttavia come una riedizione scompaginata dei compagni di Ulisse: compagni scompagnati che nella «piccola vigilia» dei sensi, magnificata dalle lenti introspettive, dell'autore sino alla veglia smisurata di Finnegar cercano incessantemente e inutilmente il senso del mondo, e naufragano alle colonne d'Ercole (ovunque ma segnatamente in *The Dead*). Già si ravvisano, nei *Dubliners* i segni non già d'Ercole ma della monomania dell'autore ([19]). E se l'estenuata arpa incarnata in *Two Galiants*, che non si perita di esibirsi in pubblico sbracata, come Earwicker ci appare senza pantaloni in *Finnegans Wake* ([20]), è veramente picassiana, ([21]), è soltanto un momento picassiano, così come è un solo elemento della perenne fantasmagoria joyciana.

Il racconto naturalistico non ci riserva certo un gran numero di consimili rivelazioni. Non credo ci s'imbatta spesso, e tanto meno in altri narratori di lingua inglese dello stesso periodo, nei *catch-words* e nelle *catch-phrases* che qui s'incontrano a ogni piè sospinto. Accanto a quelle già indicate, potremmo da questo esiguo volume mobilitare tutta una schiera di immagini dominanti, evocarne una processione più o meno allegorizzante di metafore peculiari. Se all'apparire di *Ulysses* a non molti anni di distanza dal *Portrait* alcuni dei contemporanei di Joyce trasecolarono ([22]), ciò è forse da imputarsi ad accademismo e a difetto di sensibilità.

Ecco, in *The Sisters*, le *rheumatic wheels*, che evocano, con amara ironia, l'impotenza del rimedio e l'inguaribilità del male; ecco, in *Araby*, la dublinese e familiare arpa tanto pateticamente simbolica della struttura nervosa e vibrante di quello strumento curioso e contorto che fu Joyce; ecco, nello stesso racconto, la pioggia non semplicemente cadere ma *impinge* sulla terra. Altre volte è la ricercatezza per amore di ricercatezza, alla Wilde o alla Moore, come in *Grace*: *the shell of his hands*, o l'uso non solito e locale di *car* per *cab*, nello stesso racconto. Frasi idiomatiche vengono usate spesso qua e là con pedantesca compiacenza, ma a volte tale impiego non è gratuito, come nell'ultimo racconto, il racconto della morte e del gelo, in cui risuonano le parole ***get her death of cold*** e ***get his death in the rain***. Anche gli espedienti più semplici non sono forse gratuiti nè insignificanti ai fini d'una ricerca dei valori formali in Joyce. Lasciamo volentieri ad altri il còmpito di stendere un bilancio esatto dei dati volontari e involontari, degli effetti voluti (e involuti), coscienti e subcoscienti. E certamente col primo Joyce siamo ancora nel dominio della consapevolezza di modi stilistici usati quasi metodicamente, che a volte sanno persino di manuale di stilistica. Ma come non registrare, in *The Dead*, l'omofonia di *frieze* e *freeze*, quando Gabriel si toglie di dosso il cappotto gelato? E difficilmente in un naturalista s'incontrerebbe una pagina come l'ultima dello stesso racconto. Vediamola; si direbbe prefabbricata per adattarla al resto. I viventi, tutti i viventi, divengono ombre e insensibilmente il protagonista va a identificarsi con la figura del morto che egli immagina, si badi, non già morto ma nel momento in cui attende di vedere l'ultima volta, immobile e febbricitante sotto la pioggia, la sua donna, quando cioè la morte lo ha segnato come, nell'intonazione funebre e apocalittica della pagina in esame, sono segnati il protagnista e tutti i personaggi e tutti i viventi. Il lirismo, che spesso anche nei racconti più belli non è di ottima lega e a volte tradisce persino un individualismo piccolo-borghese, qui sembra riscattarsi, anche se non va immune da qualche stravaganza. Dal motivo del rimpianto di non esser morti adolescenti, che è il motivo classico e tradizionale, il motivo elegiaco-lirico per eccelenza di Simonide e di Leopardi e, in tono minore, di Pascoli, si passa a un'evocazione dei morti quanto mai singolare. Si pensi che il protagonista mentre sta per sprofondare in un sonno che è descritto, nientemeno, come un lento venir meno dell'anima, e cioè un trapasso, s'immedesima col ragazzo morituro al punto da non distinguersene. Che la sua anima si appressa alla regione ove abitano *the vast hosts of the dead*. E qui si ricorda l'Inferno dantesco: «si lunga tratta Di gente...». La loro esistenza non è quale gli insegnanti gesuiti l'avevano rappresentata al Joyce giovinetto, ma è *wayward and flickering*. L'immagine è parecchio confusa, ma la tentazione di evocare dall'Inferno dantesco, una volta ancora, la fiamma bilingue d'Ulisse e Diomede è stata, mentre leggevamo e rileggevamo, assai forte. La stessa identità di Grabriel scompare nell'ombra; il *solid world* ([23]), come scrive shakespearianamente Joyce, che i morti un tempo avevano «eretto» (è questa una curiosa cosmogonia) e abitato, si scioglie e scompare dietro un orizzonte necessariamente ultraterreno. E anche quando la neve sia *general*, non accade ogni giorno, e nemmeno nelle giornate del racconto naturalistico, che un viaggio nell'Irlanda occidentale si converta o si trasfiguri in un viaggio all'altro mondo. E di nuovo non si sa resistere alla tentazione di citare l'Ulisse dantesco: «siete giunti all'occidente». Su questo paesaggio di morti cade la neve, che è il freddo mortale e il silenzio che ricopre i morti. Le immagini dedicate all'evocazione del piccolo camposanto di Galway concorrono tutte a evocare non soltanto la morte ma il dolore cristiano. Le *crooked crosses* sembrano alludere alla Croce, e così le pietre tombali richiamano la mente del lettore alla sepoltura di Cristo, come le «lance» del cancelletto alla Passione e gli «spini secchi» alla corona di spine.

E certamente non è cosa fortuita, nè naturale nè naturalistica che codesta neve *falling faintly... and faintly falling*, neve la quale nel frattempo non è più *general* in Irlanda, ma è divenuta universale e cade *through the universe* discenda come il giudizio finale che, come ce lo presenta Joyce e come a lui l'aveva presentato il suo catechismo, discenderà «su tutti i vivi e tutti i morti».

Continua a pag. 4.

Augusto Guidi

([18]) Vedi in proposito il saggio cit. di R. Levin e Ch. Shattuck. La tesi del Levin, ripresa e portata a compimento dallo Shattuck è fondata principalmente su due testimonianze, una orale, costituita da una frase che Joyce espresse a un suo allievo asserendo d'essere stato tentato d'intitolare i racconti «Ulisse a Dublino», una scritta, nella lettera al Richards già citata, in cui si legge: «Ho cercato di presentare Dublino al pubblico indifferente in quattro dei suoi aspetti: infanzia, adolescenza, maturità, vita pubblica. I racconti sono disposti in quest'ordine». Le conclusioni opinabili che se ne traggono nel saggio in questione sono che i primi tre racconti corrisponderebbero alla Telemachia, i racconti dal quarto al settimo ritorno d'Ulisse, i racconti fino al dodicesimo alla narrazione dei quarto al settimo al ritorno d'Ulisse, i racconti fino al quattordicesimo al soggiorno di Ulisse in Itaca, l'ultimo alla strage dei Proci.

La congettura è acuta ma non abbastanza fondata, anche se è vero che l'interesse di Joyce per il personaggio di Ulisse risale alla sua adolescenza, come ci viene testimoniato dal Gorman op. cit. e si mantiene in lui costante come ci viene testimoniato dal Buidgen op. cit. Così il saggio in questione come quello già citato della Hendry sono interessanti anche ai fini di uno studio dei rapporti fra il simbolismo e l'oggettivismo della tecnica joyciana e l'immagismo.

([19]) Altri temi ossessivi ricorrenti in tutta l'opera di Joyce, oltre a quelli già registrati o indicati nel testo, compaiono nei *Dubliners*. La coprofilia in *Grace*, che si apre con un *lavatory* e questo luogo si associa e in certo modo presiede ai temi gravi del racconto: la malattia, il vizio, la forzata espiazione. E nello stesso racconto si avverte il compiacimento di particolari crudi e ripugnanti nella descrizione della bocca ferita del protagonista. Il giudizio sullo *Ulysses* che si legge nel diario postumo della Woolf, giudizio alquanto snobistico ma non trascurabile: «un libro illetterato, screanzato (underbred) mi pare *Ulisses*... Se si può avere la carne cotta, perchè averla cruda?» (ometto qui l'allusione impertinente a T.S. Eliot e alla sua «anemia») è già applicabile a qualche tratto dei *Dubliners*.

([20]) La frase che commenta l'episodio: *how culious an epiphany*, ci sembra veramente denunciare la sconcertante automontatura di quella teoria delle epifanie che è enunciata con tanta gravità e con tanto ardore dal giovane Joyce in *Stephen Hero*, è insomma il bathos dell'epifania. Il Tindall tuttavia osserva che viene compensata dal discorso dell'Arcidruido (op. cit.). Se Eliot ha potuto vedere in Joyce una sorta di Milton moderno, non va tuttavia dimenticato che il moderno a differenza dell'antico si preoccupò unicamente di manifestare le vie «dell'uomo» all'uomo, e sull'essenziale pelagianesimo di questo autore mi piace riportare qui una frase che si legge in W.H. Gardner, *G. M. Hopkins*, vol. II pag. 278: «...abbiamo visto oggi, nella poesia, nella musica, nella narrativa e nella pittura una pletora di quel che potrebbe dirsi l'estremo *mon-coeur-mis-à-nuismo* della moderna eresia pelagiana che qualunque cosa esca dall'Uomo debba essere buona — eccetto le leggi di proprietà e decenza che possano condannarla». Il Gardner implica nella denuncia «certe opere di D. H. Lawrence, James Joyce, Salvador Dali, e Picasso».

([21]) Dei sottili rapporti che intercorrono fra il linguaggio di Joyce (soprattutto delle opere mature) e il linguaggio di Picasso ha più volte scritto il Prar.

([22]) L'esempio più probante è dato dalla protesta di Edmund Gosse (1924), in una lettera a Louis Gillet, citata in Givens op. cit. pag. 105 (nota), Tindall op. cit. pag. 1, Gorman op. cit. pag. 337.

([23]) Vedi: *Hamlet*, 1, 2, vv. 29-30: *O, that this too solid, solid flesh would melt, Thaw, and resolve itself into a dew!*; *Tr. and Cr.*, 1, 3, v. 113: *a sop of all this solid globe.*

VETRINETTA

R. M. DE ANGELIS, ***Storia di uno sconosciuto***, **Firenze, Vallecchi.**

Su questo autore che ha già dato più che dodici libri di narrativa e di poesia, ed è certamente dei vivissimi nostri, che il giornalismo distoglie per ora da impegni complessi e definitivi, tuttavia armandolo di esperienze preziose, sarebbe giusto e necessario fare il punto: oltre tutto, egli è entrato da circa vent'anni nell'affettuosa consuetudine d'ogni buon lettore. *Idea* sa dunque che gli si deve un saggio esplorativo, naturale risposta alla sollecitazione dell'editore intelligente che oggi aduna in questa *Storia di uno sconosciuto* alcune tra le migliori pagine narrative di De Angelis: *Spazzanuvole* (1931), *Il cielo è vicino alle montagne* (1945), *Storia di uno sconosciuto* e *Nozze del gobbo* (1947). Abbiamo detto sollecitazione, ma potremmo dire, vera e propria provocazione: infatti, un'opera anteriore di quattro anni al primo vero incontro del D. A. con la critica (*Inverno in palude* è del '36), che si accompagni ad opere della maturità creativa, è un ghiotto assaggio ed una sfida per gli assaggiatori, ai quali forse De Angelis e Vallecchi vogliono far constatare che i sapori modernissimi del narratore sociale risalgono ad anni ormai quasi più senza numero, quando «girovagava per le amene contrade di Calabria un tal grazioso scimunito e impenitente cialtrone, conosciuto dai più col soprannome di Spazzanuvole...», con quel che segue. Ed è, si veda e si controlli sulle pagine, un bel vanto: ci si lasci dire, scherzando ma non troppo, una tessera antemarcia. E' altrettanto notevole che, a queste mete modernissime, si sia pensato, molto per tempo, nel meridione: tutte cose non difficili da capire, ma da dirsi in tutt'altro modo e con maggiore dignità, così che l'odierna vetrinetta, senza oltrepassare il grado di una doverosa e lieta segnalazione, ci auguriamo sia di sprone ai collaboratori di *Idea*, od a quelli di qualsiasi altro giornale, perchè affrontino quello studio su D. A. in particolare e, in generale, sull'anticipazione degli scrittori meridionali, che, pur movendo da ovvietà intuitive, potrebbe fornire utili precisazioni e forse anche qualche sorpresa sottile negli approfondimenti della ricerca.

V. C.

ENRICO SACCHETTI, ***La bottega della memoria***, **Firenze, Vallecchi**

Disegnatore e pittore illustre, il Sacchetti è anche scrittore noto e caro a quanti prediligono certa bizzarria rappresentativa, che impropriamente l'editore diminuisce al grado di paradosso, e ancor più impropriamente riqualifica come *libertà spirituale*. Noi che crediamo di poter definire il paradosso un asservimento intellettualistico dello scrittore all'intelligenza che preponderi rispetto all'immaginazione, non accettiamo questa definizione del Sacchetti, e non per puro gusto del cavillo critico. D'altronde lo stesso S. dichiara di non amare il paradosso: e dunque? donde certa innegabile deformazione dimensionale? Forse essa proviene dalla sua più vera natura o più lunga esperienza, che è quella di disegnatore, cioè di osservatore che coglie per linea secca e per tratti elementari l'essenzialità visiva delle cose ed, oggi specialmente, in due dimensioni, chè la terza, prospettica, è sdegnata come non necessaria al vero poetico. Sarà per questa ragione che la ricchissima galleria di personaggi oggi presentataci, abbonda di *disegni*, cioè di fisionomie piuttosto che di nature umane. Ma quando il Sacchetti ricerca anche nella terza dimensione, servendosi del sentimento, egli raggiunge l'uomo ben oltre la somiglianza risaputa, come il grande ritrattista sa raggiungerlo nella vibrante intimità del mondo interiore: e se si tratti di cose o paesaggi, nella liricità onde essi si presentano come nuovi anche a chi li conosce da sempre. La Duse, T. Savini, S. Lega, Scialiapine, Guitry, Fattori, Mata Hari, Ulivo (un celebre assassino), Pirandello, M. Costa, D'Annunzio, E. Ferri, France, Yorik, Signorini, Morselli, Spadini, Ojetti, non sono questi i temi del S. ove appaia meglio l'impiego di quella sua terza dimensione, ma a rifletterci bene, spesso anche qui, l'apparente distacco non è altro che controllo sentimentale, non assenza di sentimento, così che la profondità del personaggio visto, risulta dal rifiuto del S. a commuoversi partecipando alla intimità del modello: il che ha valore di giudizio, ed è già penetrazione dimensionale. Meno schivo di concedersi con qualsiasi abbandono, nelle altre due parti del libro: si veda «Un bambino lontano» o «Rondini». Giudizi acuti riguardanti la sua arte e, in genere, l'uomo morale, sono sparsi dappertutto: la loro validità non è infirmata da alcune stranezze, che tuttavia (e in questo l'editore aveva ragione) hanno il carattere delle firme sgorbiate con l'estrosità che fa la gioia dei grafologi.

P. Z.

MICHELE VINCIERI, ***Via della Misericordia***, **Milano. A. P. E.**

Il Vincieri ha una personalità ricca che si manifesta nella critica e nella narrativa; ricordiamo di lui l'intensa attività critica rivolta al teatro (particolarmente a quello pirandelliano e dannunziano) e anche alla poesia. Il presente romanzo (presentato da Bruno Maier in una chiara prefazione) rappresenta un quadro colto dal vero nella vita di una città moderna ma non ci sembra che sulla sua concezione abbia influito la tendenza neorealistica, almeno nei suoi risultati più coerenti e conseguenti. Tuttavia il ricordo di Pratolini si può notar nell'interesse che l'autore ha per la vita di un quartiere cittadino e nella parte centrale del libro, nelle figure dei bottegai rivali in commercio, in quelle delle donne che nel romanzo del Vincieri hanno un ampia parte. Le nostre riserve principali sono sui personaggi femminili i quali sono spesso convenzionali (anche nei nomi) e non hanno una vita autonoma: circola in esse una persistente vitalità romantica — che è la ricchezza dello scrittore — che è psicologicamente non differenziata e le evoluzioni interiori non trovano il tempo e il modo di attuarsi. Il romanzo termina un po' bruscamente perchè l'autore ha impresso dei giri un po' forzati talvolta, per amore di brevità. Eppure in que giri brevi che sono i capitoli del libro l'autore deve avere adoperato un attento studio tecnico per cercare di contenere la materia esuberante e frondosa e per esprimere un amaro senso della vita che ci rende interessante il romanziere. Questa amarezza ha probabilmente trovato la sua tecnica di espressione nel breve giro della frase, nel taglio quasi cinematografico del capitolo, ma noi crediamo che la ricchezza di temperamento del Vincieri si possa manifestare in più vaste opere, di cui lo scrittore non abbia ad avvertire il contrasto fra il lirico e il narratore che qui talvolta si nota.

ANTONIO PIROMALLI

Dall'Arcadia a Peschiera, **Bari, Laterza.**

Il processo s'agapò: con la collaborazione di P. Calamandrei, R. Renzi, G. Aristarco. Gli aspetti giuridico-costituzionali del processo sono esposti dal Calamandrei; segue la documentazione di come si giunse, da una proposta di film, al processo; un panorama dell'opinione pubblica attraverso la stampa; un racconto del Renzi riguardante sue e più generali esperienze giovanili e, noi diremmo, la nascita di certi complessi; un saggio di Aristarco sugli oppositori del neorealismo, cioè un tentativo di interpretare i noti avvenimenti, come «battaglia della tradizione liberale contro il conformismo». Le opinioni di questi autori sono note. Piace qui rilevare l'opportunità della pubblicazione, intesa come documento che non deve andare disperso, comunque lo si valuti: costume? polemica contingente, atteggiamento politico? fenomeno freudiano? dissociazione morale come tentativo di ricerca morale?... La parte della pubblicazione cha appare vera invenzione e innovazione metodica, quella riguardante l'opinione pubblica attraverso la stampa, potrebbe avere vaste ed utili conseguenze. Un editore, cioè, dimostra che il giornalismo militante non può più contare sulla relatività dei propri interventi, che il tempo trasfigurava o sbiadiva, e il mezzo — il giornale — consentiva di ritoccare quando fosse necessario. E' un fatto di portata storica nell'esercizio giornalistico, perchè fornisce ai lettori di altra stagione, per non dire ai posteri, testi e giudizi implicanti responsabilità morali, politiche, sociali, che il giornale poteva fino ad oggi considerare relative, mentre il libro le cristallizza e ne indica l'assolutezza. Quale che sia l'opinione odierna dei lettori di questa silloge, è certo che un giorno, definitasi e storicizzatasi la controversia, ogni giornalista che sia intervenuto come fattore d'opinione pubblica, sarà giudicato spietatamente per quel che scrisse, ed in temi di così grande importanza, poco varrà pretestare la politicità, cioè la deperibilità di certi interventi. Un bel contributo, crediamo, al miglioramento del costume; anche se, com'è logico, perchè si abbiano dei frutti, questa bella iniziativa voglia essere proseguita per tutti i casi di maggior conto.

O. S.

KARL STERN, ***La colonna di fuoco*** **Milano, Garzanti.**

Stern è uno psichiatra ebreo-tedesco che, dopo aver fatta esperienza delle persecuzioni naziste, riuscito per una somma di fortunate coincidenze a recarsi prima in Inghilterra poi in America, si converte al cattolicesimo. Ciò non implica un nesso di causalità: Stern anzi ha dovuto superare un lungo travaglio spirituale, per potersi convincere che il suo aperto distacco dall'ebraismo per il cristianesimo e il cattolicesimo, in quel momento storico, non costituiva tradimento. Egli ha superata questa ed altre remore attraverso la convinzione, luminosamente affermata nel libro, che il cristianesimo non sia altro che l'inveramento delle profezie, e dunque l'aspetto definitivo della fede dei suoi padri partecipata ai Gentili.

Questo libro non conta tanto per i riflessi dell'efferata persecuzione nazista (che pure è qui vista sotto nuove ed utili angolazioni), quanto per il ricordo dei fatti e dei pensieri che hanno progressivamente accompagnato Stern su questa sponda: fatti spesso eccezionali ma naturalmente sostituibili; pensieri sempre esemplari, profondamente maturati, carichi di un'intensità e di un fervore che gioveranno anche ai privilegiati che si adagiano dalla nascita nella fede cattolica senza aver piena coscienza della propria fortuna e dei propri doveri. Stern, dopo aver superate le esperienze marxiste (di cui vede onestamente i pregi, e li classifica tra le aberrazioni di un cristianesimo manipolato anarchicamente), e dovendo vivere, come vive tuttora, in mezzo alla ricerca scientifica ed a contatto di gomito con uomini spesso isteriliti e insuperbiti dall'orgoglio, non ha il bisogno di sconfessare clamorosamente niente di ciò che sperimentò e credette, perchè la sua vera scoperta consiste nell'accertamento che ogni aspetto moderno, progressista e rivoluzionario della vita d'oggi, non rappresenta conquista ulteriore, frattura, innovazione, ma evoluzione, spesso mal controllata, dell'universalità cristiana: onde la sua ricerca di autorità, disciplina e consequenzialità, non prive di ardimento costruttivo, nella Chiesa cattolica. Osiamo dire che il libro gioverà ai cattolici ancor più che agli avversari, perchè, tra l'altro, insegna a riconoscere ciò che ci apparterrebbe di diritto, se facessimo qualcosa per riproporci come guide. Si veda, a questo proposito, la «Lettera a mio fratello», cioè il riconoscimento dell'attività di un ateo, che diresti cristiano senza che egli ne abbia coscienza.

E. V.

FEDERICO GARCIA LORCA, ***Prose***, **Firenze, Vallecchi.**

Nella Collana Cederna, a cura di Carlo Bo (purtroppo senza una sua prefazione, che sarebbe invece utile ad una raccolta di scritti di genere così diverso, ma sempre implicanti le più profonde responsabilità), la nostra cultura è arricchita di altre preziose, singolarissime pagine di Lorca, al quale gli Italiani degli ultimi tempi hanno dedicato molto rispetto ed attenzione. Le pagine critiche (conferenze saggistiche) che costituiscono la prima parte del libro, ci sembrano costituire un vero ritratto spirituale di Lorca, ed un esempio illuminante di critica poetica, cioè di critica pericolosa perchè piena di interpretazioni che sono vere invenzioni, e come tali più utili ad intendere Lorca che l'argomento trattato: ma pagine geniali, brulicanti di trovate, immagini, frammenti e idilli personalissimi, che, è facile divinare, vivranno un giorno smembrate aforisticamente in antologie lorchiane. Seguono cinque scritti postumi, ed alcune «Impressioni e paesaggi» a carattere d'elzeviro, anch'esse piene di fermenti poetici al punto che risultano ipertese liricamente: le leggi meglio e le gusti di più a tratti isolati: poesia, dunque; infatti ci son passi che potresti credere tradotti da versi, caratterizzati dall'insistenza e dall'escavazione che si notano anche nello Zibaldone, rispetto alla poesia leopardiana.

P. Z.

L'ordine d'impaginazione in «Vetrinetta» non implica una valutazione d'importanza delle opere segnalate, ma dipende da ragioni tecniche.

MARZIANO BERNARDI, ***Il Museo Civico d'arte antica di Palazzo Madama a Torino***, **Torino, Ist. Bancario S. Paolo,**

In questo libro, autentico modello d'arte tipografica e di riproduzione d'arte, viene intessuta, dapprima, la storia del famoso Palazzo Madama in Torino, con le sue artistiche raccolte che formano il Museo Civico d'Arte antica, ordinato durante il 1934, nell'insigne edificio.

La monografia anzidetta è compilata da Marziano Bernardi, che ha avuto a collaboratore Vittorio Viale. La profonda competenza del Bernardi non poteva essere avallata da una firma più pregevole, nel ramo specifico e nella città sabauda, di quella del Viale, direttore di quei civici musei.

Dopo tanto avvicendarsi d'illustri personaggi e tanto svolgersi di storia nei grandi saloni del Palazzo, festosamente decorati da pennelli e da scalpelli di grido, nel 1928 vi pervennero a trovar degna sede le meravigliose collezioni del Museo d'Arte antica, che fino allora erano state accolte in altri angusti locali cittadini e, per ciò, non venivano convenientemente apprezzate dai visitatori.

Proprio vent'anni fa, al termine di lavori di restauri architettonici, di arredamento e di sistemazione delle raccolte, veniva inaugurato il Museo di Palazzo Madama con moderni criteri muscografici, la prima volta applicati in Italia.

L'ultima guerra recò qualche danno anche al Palazzo Madama, ma il coraggio e l'abnegazione di Vittorio Viale, con a fianco pochi collaboratori, riuscirono a conservare indenni da ogni offesa tutte le stupende raccolte.

Gli acquisti di nuovi esemplari ebbero inizio nel 1930, dietro l'impulso del Viale già detto; e ad essi si unirono, in aumento numerico e qualitativo, i lasciti e i doni, da parte soprattutto di privati.

«Il patrimonio artistico del Museo Civico di Torino è tanto vasto, che le sale di Palazzo Madama stentato a contenerlo; e ne sono invasi i depositi sotterranei». Così scrive, a un punto, Marziano Bernardi.

Il quale, poi, ci presenta, in altrettante esatte e vive didascalie di fronte alle squisite riproduzioni a colori, ventiquattro opere del Museo torinese, disponendole in ordine cronologico di fattura, da una copertura d'Evangeliario duecentesco di Limoges fino ad un paesaggio del settecentesco Vittorio Amedeo Cignaroli.

Non possiamo esimerci, tra questi due limiti opposti, dal menzionare la mirabile «Madonna col Bambino» del trecentesco senese Tino di Camaino; un'altra «Madonna», goticamente stilizzata, di Barnaba da Modena; la finissima miniatura della «Natività» di Van Dyck; il forte, sagomato «Ritratto d'ignoto» di Antonello da Messina; l'aurea «Adorazione» d'arte quattrocentesca del Basso Reno; la «Trinità», nobile dipinto di Maestro della Trinità di Torino; e, del Marmitta, la «Crocifissione», uno dei capolavori miniaturistici del Rinascimento; la severa e parlante scultura della «Pietà», attribuibile al quattrocentesco lucchese Matteo Civitali; un soave «Angelo annunziante» e una delicatissima «Madonna» di Defendente Ferrari; la drammatica scena «Sacrificio d'Ifigenia» del settecentesco veneziano Giambatttista Crosato; e, ancora, una veduta di «Piazza San Carlo a Torino», nel 1752, di quel gradevole descrittore di scene popolari che fu il piemontese Giovanni Michele Graneri.

Chiuso lo splendido libro, tutto un abbagliante mondo di figure e d'ambienti, nella religione, nella storia, nella vita, ci rimane nella memoria, spinta dalla fantasia e dal sentimento a continuare la superba bellezza del sogno.

La munificienza dell'Istituto Bancario di San Paolo in Torino — che aveva già dedicato altre monografie alla «Galleria Sabauda» e alla «Galleria d'arte moderna» nella capitale piemontese — a permesso la realizzazione di un libro fulgido, com'è quello da noi presentato così in succinto.

Esso giova anche a sfatare definitivamente il pregiudizio, d'italiani e stranieri, che Torino sia «città povera, da saltare a piè pari negli itinerari turistici». Ma tale leggenda va, fortunatamente, snebbiandosi ogni giorno più. Oltre a tutto l'altro patrimonio, basterebbe il solo Palazzo Madama a sbalordire i visitatori, ignari o malamente informati. Col Bernardi, diremo che «migliaia e migliaia d'oggetti artistici fanno del grande edificio uno scrigno di meraviglie...».

ARMANDO ZAMBONI

Prima della funzione

Continuazione dalla pag. 1.

rienza che l'ha generato. In un discorso scientifico o, comunque, del tutto spersonalizzato, le parole non hanno, o almeno non dovrebbero avere, altro valore se non quello che esse significano generalmente, all'incirca come avviene nel linguaggio matematico, in cui il simbolo si identifica con un valore convenuto: in altri termini, nulla vi aderisce salvo la funzione riconosciuta.

Ben altra è la situazione nel linguaggio quotidiano, nel quale, a seconda delle capacità espressive di ciascuno, il richiamo al dato ontologico spesso si inserisce nel rapporto fra il significante e il significato, dando a quello un potere di evocazione e di richiamo più vivo e più concreto. Ciò avviene in modo più spiegato e potente nel linguaggio della poesia, che tende ad esprimersi per immagini, e rifugge quindi, per quanto le è possibile, di servirsi delle parole come di stanchi valori saputi. Non è per ora il caso di considerare nei particolari le modalità con cui la creazione poetica investe la forma linguistica, riportandola a un più vivo contatto con il reale e ridestando le sensazioni e i sentimenti che tale contatto comporta. Qui basti rilevare che gli aspetti linguistici della tecnica poetica sono di ordine ben diverso da quel puro e semplice riconoscimento di funzioni, che assicura al segno la sua esistenza. In questo riconoscimento o individuazione funzionale è, come già si è detto, da vedere un'operazione di carattere intellettuale e, se si tiene conto del processo induttivo, da cui il significato risulta, e se se ne voglia ripercorrere il cammino, di carattere propriamente teoretico. L'intervento del dato ontologico, come immagine visiva o suono o altra qualificazione sensibile, in virtù di un richiamo provocato dal significante, avviene in un certo senso fuori del rapporto fra complesso fonico e sapere generico, onde si costituisce il segno. Esso è il prodotto di una creatività che si eleva sovra la pura tecnica del sistema e riflette il carattere particolare del moto di coscienza che urge all'espressione: questo investe la forma linguistica caratterizzandola a suo modo e non è raro il caso che la forma stessa ne rimanga stabilmente impressionata nella sua funzionalità. (Si noti bene che una vera e propria innovazione linguistica si potrà avere sòlo quando il momento soggettivo è superato e, per così dire, assorbito nelle esigenze strutturali e funzionali del sistema; si sarà, in altre parole, tradotto nel rapporto significante-significato, a cui ogni soggettività è estranea).

Se è vero che la frase come rappresentazione di una intuizione, e quindi in più diretto contatto con il reale, precede il simbolo, che è frutto di una astrazione da contesti, cioè da situazioni reali identiche o parzialmente diverse; se è pure vero che tale processo di individuazione funzionale è un fatto di ordine intellettuale o addirittura teoretico, in quano al'inizio vi operano categorie della mente come quella dell'identità o dell'omogeneità; si dovrà concludere che la funzionalità grezza, in altri termini la nominabilità delle cose implicita più o meno allusivamente in una frase fonica, non possa ripetere il suo carattere se non da quei fattori extrafunzionali, che vediamo operanti nell'atto linguistico. Sono questi i fattori che in una fase delle origini hanno dato origine a segni qualificanti di una situazione reale, quindi alle frasi, dalle quali l'individuazione funzionale, attraverso una esperienza più o meno ampia di situazioni, ha ricavato il simbolo. Si tratta di vedere in qual modo tali fattori possano avere dato vita alla rappresentazione fonica prima che esistesse il simbolo come tale.

Antonino Pagliaro

Il primo Joyce

Continuazione dalla pag. 5.

Diversamente dal *Portrait* che non si conclude e dagli *Exiles* che si concludono nell'inconsistenza, i *Dubliners* si chiude in grande bellezza. Dodesti racconti idealmente si ricongiungono allo *Ulysses* che a essi in più sensi si richiama. E, poichè nel presentarli abbiamo seguito l'ordine nel quale essi appaiono, non sarà forse inutile ricordare che non è l'ordine nel quale vennero composti. Dodici erano pronti nel 1905, quando vennero proposti a un editore di Dublino, Grant Richards; degli altri *Two Gallants* e *A Little Cloud* furono aggiunti nel 1906, e *The Dead* nel 1907. Non è nemmeno vero, come generalmente si crede, che essi siano stati stampati la prima vota a Londra nel 1914, ma, come ci spiega il Boyd (24), l'editore di Dublino li accettò e in effetti li pubblicò nel 1907.

Augusto Guidi

(24) E. Boyd, *Ireland's Literary Renaissance*, p. 403. Una sola copia dell'edizione, quella dell'autore stando al Boyd, si sarebbe salvata.

Per ragioni tecniche, la pubblicazione del II capitolo dello studio di A. Guidi su «Il primo Joyce», avrà inizio dal n. 27.

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 25 - ROMA, 20 GIUGNO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

*Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo*

SPIRITO
E PERSONALITÀ

Nessuna creatura ha il privilegio dell'uomo di specchiarsi su due infiniti, di opposta natura, la materia e lo spirito. E quel che più conta e preoccupa, egli vi si specchia due volte, nella scienza e nell'esistenza. La materia è anzitutto la infinita possibilità di distendersi della natura, l'inarrestabile flusso del divenire, l'alternarsi della vita e della morte: qui gioca la scienza con la ricerca delle leggi per esprimere il divenire di quella realtà fragile e palpabile che è il corpo che c'individua. Lo spirito è l'infinito dell'atto che scandisce l'avventura della nostra esistenza: è la coscienza dell'io che accompagna e guida l'articolarsi della trama della nostra vita dall'inizio al tramonto, nelle fasi della crescenza, nella sanità e nella malattia.

In questo senso esistenziale, diciamo spirito la *persona* concreta, cioè la struttura dell'io individuale, di quel nucleo incomunicabile che ci definisce e ci configura dall'interno dal quale procedono i progetti dell'esistenza e al quale ritornano, impegnando la nostra volontà di vivere, gli avvenimenti della storia e i processi della natura. Sono questi due aloni della storia, che incide sull'anima, e della natura, che ci modifica il corpo, che ci proiettano nell'avventura dei due infiniti. Da una parte la malattia e la morte per il corpo, dall'altra l'esito e il significato stesso della vita per lo spirito.

Perciò la malattia, la «crisi del corpo», ha per l'uomo un significato squisitamente spirituale: nella malattia, più che il corpo è lo spirito che si rivela offeso. Se l'esistenza si muove sempre per «situazioni», la malattia è la «situazione della crisi» perchè pone l'uomo di fronte all'alternativa della vita ch'è la possibilità della morte: è quindi una «situazione limite» che lo rivela a se stesso.

La malattia dell'uomo si svolge su due piani, almeno di solito: il processo somatico che esige interventi e rimedi adatti, e il processo spirituale che l'io forma e configura in se stesso nella «situazione» limite in cui è bloccato. L'osservazione è così elementare che meriterebbe una trattazione in profondità perchè di solito creduta troppo ovvia, mentre nasconde il dramma dell'esistenza di ciascuno. Il medico bada al processo somatico, e sta bene: scienziato e tecnico, egli affronta l'ostacolo dall'esterno, per arrestare un processo di disgregazione dell'organismo e potenziare una ripresa. E al medico altro non si deve chiedere: egli non deve dissertare nè di scienza, nè di filosofia, nè di religione, il suo còmpito è di arginare e sconfiggere il processo patologico in corso e restituire l'individuo alla libertà della vita.

•

Ma il paziente è soprattutto un uomo in quella sintesi di mistero dei due infiniti, sospeso nel «rischio» della malattia: perciò egli implora dal medico un atteggiamento di persona a persona. Se c'è un campo dove la tecnica dev'essere puramente strumentale e non scopo a se stessa, è la medicina: ciò che in essa deve determinare la forma del comportamento è anzitutto la persona. Il medico deve vedere nel paziente non la «cosa» della malattia e l'«altro» dello sventurato che lo chiama, ma l'uomo e una forma di se stesso: perchè l'ammalato è plasmato dalla stessa sostanza del medico e la malattia appartiene al fondo sostanziale dell'uomo in generale. Il medico deve poter riconoscere nel malato anzitutto il prossimo, deve cercare di instaurare il «colloquio» con l'umano, deve inserire la sua tecnica nella richiesta della «persona», deve poter attingere e scuotere a suo modo le forze segrete dello spirito per stimolare il ricupero organico — se possibile — o per far accettare la risoluzione suprema quando la fine non ammette dilazione. Il calore umano di «simpatia» investe a questo modo il comune destino di noi mortali ed è ineffabile conforto il sentirlo vicino nella solidarietà della «compassione».

Così nessuno più del medico (il sacerdote opera in altra sfera) è più vicino al mistero della «persona»: nessuno, più di lui, può sentirne le crisi e le oscillazioni, avvertirne i fremiti di attesa e di speranza... nell'abbandono di un'implorazione suprema. E nessuno allora più del medico, di fronte alla pena che un giorno sarà anche sua — e forse in parte lo è già stata — deve sentirsi intimo a quel dolore e vedere la sua missione sul vertice dello spirito, accanto a Dio, come dispensatore di misericordia.

Cornelio Fabro

Gino Krayer - Pianto *(v. 3 pagina)*

SIMULACRI E REALTÀ

EUBULIDERIE

Se vi ricordate di quel discepolo di Euclide di Megara, che secondo ci informa Diogene, era il maneggiatore più esperto di sofismi; se vi torna alla memoria il nome di Eubulide, quel discepolo appunto, vi sarà chiaro il significato dell'inelegante parola "Eubuliderie".

Gli argomenti capziosi, vere tenaglie logiche per estrarre il chiodo fisso del senso comune, eran in numero di sette. «Conosci tuo padre? — Sì — Conosci questa persona velata? — No — Questa persona velata è tuo padre: dunque tu conosci e non conosci nel tempo stesso». Vano è perciò affidarsi al ragionamento e all'esperienza, perchè la contraddizione, ossia la paralisi della ragione, capovolge a piacere il giudizio.

Eubulide che ha anche il gusto del sarcasmo, costruisce un altro sofisma per dare a ciascuno qualche attimo di sospensione costernata. Ci vorrebbe infatti una risposta immediata per frantumarlo, la prima che esca dalle mani del sofista, questo giuoco ingiurioso: «Si ha tutto ciò che non si è perduto. Voi non avete perduto le corna; dunque le avete». Anche qui i fatti dicono: no; il ragionamento dice: sì. E la ragione non sa dove correre per trovare riparo.

Più consolante e divertente un terzo sofisma: «Un chicco di grano fa forse un mucchio e un capello di meno fa calva una testa? — No — E due chicchi, e due capelli di meno? — Neppure — Continuate!». Di negazione in negazione giungereste ad un bivio. Dovete scegliere tra queste due proposizioni: non esistono nè mucchi di grano, nè calvi; un chicco di grano fa un mucchio, come un capello di meno una testa calva.

Un sofisma siffatto sarebbe stato allettante per il calvissimo Platone, ma poichè amava più la verità che il pelo, si diede nel Teeteto *a demolire queste tagliole automatiche. Automatiche, sì: e con ciò voglio dire inevitabili nello scatto, e non come quelle della selvaggina, provocate da un passo o da un salto. Non avete che osservare quei segmenti che il ragionatore vi mostra per essere già intrappolato. Noi sorridiamo dei sette sofismi di Eubulide. Platone tuttavia li prendeva sul serio. Forse che noi, di acume intellettuale e vis ragionante siamo più forniti del filosofo? Non direi... Non ci diamo pensiero alcuno di quello che la mente accoglie o respinge, e ciò che dobbiamo fare non ha bisogno di motivazioni chieste alla ragione. Vivendo poi in una atmosfera impregnata di sofismi non proviamo più nè malessere nè vertigini nel clima.*

Merito, gran merito, di questa educazione al sofisma spetta alla stampa, la quale quell'esperienza della rana di Volta decapitata e pur atta a muover le zampe, la compie con i suoi lettori, cui toglie l'uso della mente, affinchè il pathos viscerale abbia pieno il suo flusso. Ed in questa tecnica audacissima, è diventata così esperta da far muovere, secondo giudica, le zampe a destra o a sinistra. I nostri Eubulidi, bisogna riconoscerlo, non sono nè così originali nè così divertenti come il sofista di Megara. Nè fantasia, nè estro, nè acume occorrono a costoro per aver credito o pubblico. Se una notizia è tanto più vera quanto più grossi sono i caratteri tipografici che li imprimono, a carattere di scatola non c'è falso che non trionfi.

Eh già. Grossi i cervelli, grossi i caratteri. Però solo al verbo tanto sottile da essere invisibile, a Megara si porgeva l'orecchio.

Nazareno Padellaro

● La Yale University ha di recente organizzato nella propria galleria d'arte una importante mostra di scultura africana, che comprende circa 200 pezzi raccolti dal noto antropologo prof. Ralph Linton, scomparso lo scorso dicembre all'età di settanta anni.

Sono compresi nella rassegna importanti esemplari degli stili delle cinque più importanti regioni artistche dell'Africa: il Congo Belga, la Nigeria, la Costa d'Oro, il Sudan e la Zona che abbraccia il Camerun e l'Africa Centro-Orientale.

SILVIO PELLICO
NEL CENTENARIO DELLA MORTE

Tra i centenari che ricorrono quest'anno quello del Pellico ha già avuto nella stampa e in pubblici discorsi molta risonanza: cosa ben prevedibile. Il suo capolavoro *Le mie prigioni* è uno dei libri più popolari anche ora, non solo per obbligo scolastico ma per la suggestione che emana sempre da quella semplice e originale narrazione. All'estero poi il Pellico, per quel libro, per le numerose traduzioni che ha avuto, per il consenso ottenuto da ogni parte e da ogni tendenza è uno tra gli autori italiani del primo e secondo Ottocento più conosciuti, più del Manzoni, più del Carducci, più del Pascoli.

Tutto il Pellico non è però racchiuso in quel libro, in quel capolavoro: vi sono come due Pellico distinti e divisi fra loro da quella dolorosa esperienza nella dura prigionia dello Spielberg. Dal 1789 (era nato il 25 giugno di quell'anno) fino al 1820 (fu arrestato il 5 ottobre) dura il primo periodo della sua esistenza e sono gli anni pieni di avvenimenti per la storia d'Europa e che tanti riflessi ebbero sul destino del nostro paese. Dal 1820 al 1830 il periodo del terribile carcere, con la sua conversione alla fede, con la preparazione a quello spirito nuovo che gli doveva dettare le mirabili pagine. Dal '30 al '54 (durò il 31 gennaio) è il secondo Pellico, trasformato nella rassegnazione, nella concezione della bontà e del progresso diversa da quella che aveva prima quando stava nel battagliero campo d'azione della Milano liberale, riformatrice e carbonara. Ed è un periodo, dopo la scarcerazione, quasi di espiazione per un'anima così delicata e sensibile come egli era: vita solitaria che lo rese inviso a destra e a sinistra, con attacchi ingiusti ai quali non ebbe mai voglia di rispondere pubblicamente. I retrivi austriacanti lo accusavano di avere infamato l'ordine costituito rappresentato dall'Impero; gli accesi patriotti di avere tradito la causa del liberalismo e dipinto con colori troppo rosei anche gli oppressori. Per il Pellico, come per altri elevati ricercatori di una giusta via di accostamento a supremi ideali religiosi e politici, si potrebbero adattare quei versi che molto tempo dopo dirà il Fogazzaro in circostanze certamente diverse ma simili per il contrasto di opinioni: «Ogni plebe m'insulta e rossa e nera — Dio, perchè vidi un cielo aperto e Te».

Il primo Pellico si rivela nella sua collaborazione al *Conciliatore*, il famoso giornale liberale che visse dal 3 settembre 1818 al 21 ottobre 1819, quando fu soppresso dal governo austriaco, dopo una esistenza difficile, sempre sospettato e sottoposto a un crudele controllo della censura. (*Del Conciliatore* abbiamo ora un'edizione magistralmente presentata e commentata da Vittore Branca, uscita recentemente dalla casa Le Monnier). In quel giornale che appariva bisettimanalmente il giovedì e la domenica, in foglio azzurro scrivevano Di Breme, Borsieri, Berchet, Pecchio, Montani, Visconti, Porro, Romagnosi Confalonieri, Rasori ma la spina dorsale del periodico era Pellico. Un Pellico diverso da quello che conosciamo attraverso *Le mie prigioni*. Aveva, sì, anche allora una concezione ottimistica e fiduciosa della vita e dell'uomo ma aveva pure un tono satirico umoristico spregiudicato quale dopo non ebbe: nelle molte sue recensioni di novità inglesi e francesi, nel dar notizia di nuove idee, di argomento di pubblica utilità, il Pellico appare un giornalista frizzante, di quelli che sanno interessare il pubblico.

Dette anche saggi di novella tra cui una intitolata *I matrimoni* dove una vecchia zia narra a una nipote, che è incerta sul prendere o no marito, le sue non liete esperienze coniugali. In un altro racconto che non fu continuato il Pellico creava un tipo che sarebbe stato forse destinato a restare, Battistino Barometro, il quale era un provinciale venuto a Milano per stabilirvisi ma indotto poi a ritornare al suo paese dalla incompatibilità dei suoi costumi semplici e sani con quelli artificiosi di una grande città.

Di questo periodo sono pure le Cantiche gonfie ed ingenue e le mediocri tragedie. Non sarebbe sopportabile ora la rappresentazione della sua celebrata *Francesca da Rimini* che tanto scosse ed inebriò gli italici petti e dove iniziò poi la sua grande carriera di attrice tragica, a quattordici anni, Adelaide Ristori.

Ma, dopo la tremenda esperienza del carcere, il piccolo libro, pubblicato dall'editore Bocca ai primi di novembre del 1832, da cui l'autore ricavò soltanto novecento lire piemontesi per la prima edizione e poi non ebbe più nulla, date le condizioni dei diritti d'autore a quel tempo, e per la pirateria dei traduttori e degli altri stampatori che riprodussero il volume, certamente contro l'aspettazione del disinteressato Silvio, acquistò quella risonanza europea a cui si è accennato. In quindici giorni l'edizione torinese fu esaurita e subito ne vennero fuori altre a basso prezzo malamente stampate: a Parigi cinque traduzioni che poi arrivarono a ventidue e dopo un anno versioni in inglese lette avidamente da tutti i ceti sociali: perfino in russo e Puskin se ne dichiarò entusiasta. Si ebbero poi traduzioni in tante altre lingue europee e molta diffusione pure negli Stati Uniti dove il libro si trovava anche sotto le tende dei primi pionieri che colonizzavano quelle regioni allora deserte.

Le mie prigioni portano un'intenzione conciliativa tra alti ideali come il *Conciliatore*, nel campo pratico, aveva voluto essere un modo di raccolta e d'intesa fra spiriti liberi. «Perchè, domanderai, un siffatto titolo al vostro giornale? — così scriveva il Pellico al Foscolo in occasione dell'uscita del giornale — Perchè noi ci proponiamo di conciliare e conciliamo infatti non i leali coi falsi ma tutti i sinceri amatori del vero». E le modeste velleità narrative manifestate dal Pellico in quel periodico ebbero nel suo capolavoro la più ampia manifestazione: se si guarda bene c'è, qua e là, aria di romanzo par benignamente controllato. L'episodio della Zanze, come è noto, nasconde senza parere, una evidente nota amatoria. Alla Zanze si potrebbe dare il titolo di «Bella bruttina» frase che viene in mente ricordando una originale novella di Luigi Capuana. Ma ciò che spicca in questo popolarissimo libro è soprattutto di avere affermato senza rettorica, senza enfasi, con un sincero autobiografismo, cose come la calma, la rassegnazione la fiducia in Dio, lo spirito di libertà che sono temi tante volte trattati in modo conformistico o noioso. Secondo un criterio formale di calligrafismo, si potrebbe dire che *Le mie prigioni* sono «scritte male», ma si ricordi che scrivere bene non è scrivere bello.

Un giudizio sintetico ed acuto fu dato in proposito da Giovanni Alfredo Cesareo, il quale, per le sue tendenze estetiche e poetiche, per la sua particolare visione dell'arte, non parrebbe avesse dovuto essere proclive ad espressioni di particolarismo realistico un po' terra terra come il diario di un prigioniero, diario composto, chi guardasse in superficie, secondo una tesi: esaltazione della Provvidenza e della Fede. Ma l'ingegno acuto del Cesareo non poteva lasciarsi travolgere da pregiudizi e merita rileggere in questa occasione la sintesi critica da lui data intorno alle *Mie prigioni*: Tutto è narrato dal Pellico in uno stile sobrio e composto, senza una sola parola di collera, con tocchi ingenui e modesti in cui egli, senza volerlo, dimostra la nativa mitezza dell'anima sua, la nobiltà delicata dei suoi sentimenti, il suo amore della verità e della giustizia. Le virtù cristiane della carità e della rassegnazione qui sono attuate senza sforzo e senza ostentazione: dei persecutori non si parla mai; agli ignari strumenti di quel dispotismo freddo e feroce è tenuta ragione d'ogni loro atto pietoso, d'ogni loro intenzione benigna; alcune figure staccano rilevate e parlanti sulla triste caligine di quella vita d'angoscia. E' uno dei libri più sinceri che siano mai stati scritti ed è la sincerità di un uomo timido e probo ferocemente straziato».

Giudizio lapidario che potrebbe stare ad epigrafe delle attuali commemorazioni.

Ettore Allodoli

SOMMARIO

ITINERARIO DI VILLAROEL

L'ispirazione poetica di Giuseppe Villaroel appare muoversi fra due poli, obbedire a due richiami, se non opposti, certamente diversi. Da un lato: le sollecitazioni e le manifestazioni di un lirico cogitare, che ci offre un'immagine di poeta assorto e meditativo, tutto preso dall'assillo di molteplici interrogativi sul significato e le finalità dell'esistenza umana, sul destino del mondo, sull'origine del cosmo e delle creature, su Dio e i suoi segreti disegni, e sui vari aspetti del vivere dell'uomo, sulla maternità, sulla morte, eccetera. Ne nasce una poesia che chiamerò di pensiero, tutta contratta in se stessa e sul proprio sforzo di speculativa indagine, piuttosto incurante dei colori e delle bellurie immaginose ed involta in una certa uniformità di tinte, cui pare faccia da sfondo quella raccolta penombra che è la più adatta alle soste della meditazione. Di contro si pongono con prepotenza, con rilievo e con esuberanza di tinte, i dati di una natura sensoriale e ricca di immaginazione, tutta intrisa di una vivida e vibrante sensualità, volta perciò a godere e ad esprimere sensualisticamente, con colorita immediatezza di figurazioni, le forme, le luci, la varia bellezza del mondo esteriore, specialmente della leggiadria femminile e, in connessione con quest'ultima, le emozioni e i trasalimenti, gli stupori e i languori dell'amore sensuale. Su codesto variegato panorama di urgenze tematiche si innerva, in definitiva, un gusto ed un senso poeticissimo del paesaggio (città comprese) in cui, oltre che nella compiaciuta proiezione lirica dei vagheggiamenti amorosi, trova espressione uno schietto ed ardente *amor vitae*. E tuttavia anche la esigenza di una poesia riflessivamente assorta e rappresa in una tensione del pensiero che indaga, appare connaturata al temperamento dello scrittore catanese: legittima, certo, quanto l'altra, quella su cui esercita e gode la sensitiva immaginazione, o si condensa il concitato ritmo del sentimento.

Siffatta duplicità, e talora alternanza, di scaturigini ispirative si rivela, chiaramente tracciata, là dove si segua, attraverso una selezione antologica, il più che trentennale itinerario della poesia di Villaroel, da *La tavolozza e l'oboe* (1918) fino alle cose più recenti, datate 1949-51. Questa opportunità è offerta dalla silloge antologica intitolata *L'uomo e Dio* (Maia, Siena).

Le opere meno recenti, fino a *Il cuore e l'assurdo*, vi sono ovviamente rappresentate da un numero ridotto di testi. I quali però sono più che bastevoli per darci un'idea, non approssimativa, di ciò che è stato il cammino del poeta attraverso le tappe segnate da questi quattro libri. Si ha netta la percezione delle suggestioni (pur sopra il fondale della personale ricchezza e peculiare apporto dello scrittore) che le prime due raccolte — *La tavolozza e l'oboe* e *La bellezza intravista* (1923) — mostrano di avere accolto dall'esterno, e che si possono allineare lungo una duplice direzione: gli affranti toni di un certo crepuscolarismo ambientale (*Sobborghi*); ed una residua, circoscritta verniciatura dannunzianeggiante, di cui qualche estremo filamento (un fonema, una singola frase, un inciso) si ostinerà a rimanere appiccicato al ben altrimenti maturo Villaroel della *Poesia d'amore* (1948). Una davvero bella, e schiettamente personale lirica della prima raccolta, è la notissima *Primavera*.

In *Ombre sullo schermo* (1935) è già un nutrito affiorare di piante dolorose e sgomente, in un solitario ripiegamento sul passato, in una pensosa ascoltazione di voci lontane e già spente, nei termini commossi di un pietosissimo e accorato colloquio con i propri morti. E' ivi una maggiore aderenza ai motivi interiori, la quale si traduce in un più personale spicco del dettato poetico. Ne *Il cuore e l'assurdo* (1932) è appercepibile un ulteriore rassodamento della pronuncia lirica, una più attenta ed incisiva delimitazione di contorni stilistici. Cui si accorda, contenutisticamente, un accentuarsi dell'umana pietà; ed acquista risalto quel composto meditare che si esercita, come un dolente martellamento del pensiero, sulla sorte e sulle sofferenze dell'uomo di oggi (e di sempre), e che sarà tipico e determinante di taluni momenti o fasi del Villaroel posteriore.

Segue una raccolta datata 1938: *Stelle sugli abissi*. Dove ancora una volta ci si inoltra in mezzo alla trepidante e rimpiangente voluttà delle rievocazioni domestiche, nelle tenere e colorite registrazioni di accarezzate realtà paesane che la distanza e la memoria, oltre che avvolgere in un caldo tremore di nostalgia, immergono in un clima quasi favoloso. Ed anche qui sono indugi meditativi, ripiegamenti e contrazioni del pensiero che indaga ed interroga. Attitudine che approda talvolta, prendendo movimento da uno slargarsi di aperte scene naturalistiche, a significazioni di fervida religiosità, non aliena da soluzioni e prospettive panteistiche (*C'è una parte di noi che sempre migra*).

Ingresso nella notte, che è del 1943, è libro più d'ogni altro rappresentativo di quel dualismo villaroeliano cui ho accennato all'inizio. Allorchè, nello stesso anno in cui apparve, lessi quest'opera, mi balzò con evidenza il divario tra una prima ed una seconda parte. Infatti, ad un più esiguo gruppo di liriche tutte impegnate di vivace abbandono sensitivo e di felicità descrittiva, seguiva un più diffuso gruppo decisamente improntato della consustanziale vocazione riflessiva dello scrittore. Ricordo che da questa seconda parte di *Ingresso nella notte* riportai come un senso di delusione. Mentre assai di più mi piacquero gli altri componimenti, o enucleati attorno a un affettuoso motivo di familiari memorie (*Silenzio*), od abbrividiti lietamente della fresca luminosità di un paesaggio sereno (*Viareggio*). Una predilezione, questa mia, non certo fondata (almeno credo) sopra un pregiudizio di natura crociana: poichè le versificate meditazioni consegnate a quel libro mi parvero non aver raggiunto un sufficiente grado di lirica lievitazione ed illuminazione, e che fossero più d'una volta rimaste inceppate dalla pesantezza ed opacità di un troppo conchiuso raziocinare. Riscattare in leggerezza di volo e di immagini poetiche, in deliziata lucentezza di parole, codesta ribelle materia, è sempre stato dono di pochissimi. Lo fu in sommo grado di Lucrezio. Lo è oggi, ad esempio, dell'ultimo Govoni, allorchè costui si flette ad amare considerazioni sull'esistenza propria e degli altri uomini.

Invece le *Poesie d'amore* (1948) sono unicamente lirica d'ispirazione amorosa, e di goduta e vagheggiata contemplazione della pura forma femminile. In queste pagine ha modo di manifestarsi interamente, giungendo alle estreme radici del proprio palpito emotivo e della propria incantata e sillabata degustazione espressiva, il Villaroel dell'accesa sensualità e solarità meridionale, venato tuttavia da lunghi od improvvisi languori e malinconie, talora da sbigottimenti di distaccate lontananze. C'è inoltre il Villaroel delle rapite soste descrittive, abbandonato alla letizia del guardare ed alla sensoriale invenzione delle immagini, tutto dischiuso e proteso sopra i paesaggi della terra, e sulle visioni isolate dell'umana ed eccitante bellezza corporale: «Mi distacco da te stanco di amore, / quasi disperso sulla terra. Ancora / c'è lume alle finestre e le tue forme / plasmano l'ombra. Un flusso di capelli / dietro i vetri e la siepe in fondo all'aia. / Sotto l'arco stellato la tua casa / nera di sonno. Partono i carrai / con cigolii di ruote e di lanterne. / Ti rivedrò nelle fuggenti sere / d'autunno e le tue vesti avranno il senso / dell'aria nuova e la tua bocca odore / di miele caldo e i seni d'oleandro» (*Distacco*). A volte la sensualità si esaspera, e s'infebbra quasi nelle note di una troppo scoperta compiacenza denudatrice (*Vive la vita molle dei nenufari*). Allora pare di sorprendere — in un ambito propriamente estetico, ben s'intenda — qualche accento un po' forzato, non del tutto obbediente all'intima necessità della trasfigurazione poetica. Ma rimangano tuttavia, queste *Poesie d'amore*, il libro di più turgida vitalità e di più ricchi approdi lirici del Villaroel poeta.

Un ciclo interamente nuovo, inedito prima d'ora in volume, è quello posto a chiusura del volume, e che figura sotto il titolo *L'uomo e Dio*, comprensivo, come s'è visto, dell'intera opera. In un ansito di anche più severa e ferma indagine, tale da tradursi più di una volta in alti accenti di poesia, tale gruppo si ricollega, nella quasi totalità delle liriche che lo compongono, al filone della poesia riflessiva del Villaroel; di cui, a volte con una lapidaria amarezza di inflessioni leopardiane, sembra svolgere le implicite premesse e i sottointesi slanci speculativi. Qui veramente l'autore ha saputo imprimere all'atto meditante il suggello della poesia, cioè della trasfigurazione immaginosa. Bastino a provarlo i versi seguenti: «La primavera in un segreto lievito / di umori irrompe al sole e l'erta luccica. / Ma già, nei tralci rigogliosi, allignano / occulti germi, e nutre unica linfa / lo stecco e il ramo, dentro il fiore il bruco, / e marcisce la foglia accanto al frutto. / Mistero dell'esistere. Che cosa / virgulti e fronde a un tempo avvia e logora / E tu, folle di sperperi, o natura / pòllini e semi prodighi a colmare / il cieco scempio in cui si strema e strugge / tutto che nasce e regola il capriccio / e del tempo e del caso e della morte» (*E tu, folle di spèrperi*). Dove il tono ha il concitato, e pur classicamente composto battito della concitazione propria all'emozione in cui il momento speculativo si è convertito, accendendosi dell'ardore ispirativo, e sommuovendo felicemente l'immaginazione.

Dirò a conclusione che questa antologia di Villaroel — cioè di uno dei nostri poeti d'oggi più dotati e più schietti, e dei più significativi — si presenta come un dovizioso e largamente variato panorama di poesia, popolato di una vivace flora umana, sulla quale l'autore fa ondeggiare mistici trasalimenti, immettendola in definitiva entro sbocchi di superiore religiosità.

Bortolo Pento

IL CANTO DI FARINATA

La poesia dell'Inferno si pone a Dante come poesia del preciso giudizio divino. Solo che il cammino di tale poesia, perennemente sovrastato dal senso di colpa, richiederebbe continui riferimenti ed assiomi di vendetta e di castigo. Merito di Dante è l'aver evitato il pericolo, col relegare il giudizio nelle pieghe della narrazione, nei tratti che atteggiano i dannati, nel gioco della presentazione, nella vicinanza stessa coi compagni di pena. In modo che il «contrapasso» più vero non risulta alla fine quello che dichiara didascalicamente il rapporto colpa-pena, ma quello per cui si concede ai dannati una momentanea ripresa della loro passione, per far avvertire, proprio in quei momenti di restituita grandezza, i remoti germi del male. Chiaro dunque, che un netto e decretato destino d'inferno interviene per ogni dannato, con la sua insopprimibile condanna.

Con questo, vorremmo affacciare qualche dubbio sulla validità di quel criterio che continua, specie nei commenti, a dominare la critica dell'Inferno, presentandoci un Dante lirico, affatto dimentico, nell'atto poetico, di un suo assunto morale. Ci conforta in queste considerazioni una recente lettura su Farinata (cfr. Sebastiano Aglianò: «Il canto di Farinata»; Letture per saggi, n. 8; editrice Lucentia, Lucca).

Una delle più «captanti insidie» per la penetrazione delle pagine dantesche su Farinata, come ha rilevato il Sansone, è quel gusto del colossale e del primitivo, dal quale stentiamo e liberarci. La lettura dell'Aglianò intende chiarire, appunto, quanto la figura del ghibellino sia lontana dall'esaurire il significato dell'intero canto X, e quale cattivo servizio rendano a Farinata coloro che continuano a farne un personaggio-mito.

Stabilito che, anche poeticamente, Farinata obbedisce alla funzione delle altre due figure, Cavalcante e Dante, l'Aglianò mostra come il blocco Farinata possa incrinarsi in una serie di delicatissime inflessioni interiori: quelle appunto di cui lamentava ingiustamente l'assenza il De Sanctis, troppo occupato ad abbozzare la statua epica del personaggio. Inflessioni interiori che valgono ad introdurre nella storia poetica di Farinata, un motivo spirituale, accentuato dalla segreta presenza della pena, e che finisce per prevalere sul mito dell'individualità eroica, caro ai lettori romantici della Commedia.

Eppure, proprio tale caratterizzazione di ordine spirituale sembrerebbe da escludersi per Farinata. Personaggio tenacemente legato al motivo degli odi di partito, la partecipazione di Dante alla «ragione» del suo peccato parrebbe destinata ad un rilievo solo marginale. Certo Dante, in Farinata, non poteva affrontare l'argomento diretto della colpa. Ma ha provveduto ugualmente a farlo rivivere. In parte giovandosi di una serie di elementi contingenti (idea ad es. della grandezza superba di Farinata e al tempo stesso odio per lui e per i suoi familiari); in parte, esasperando il peccato commesso da Farinata e Cavalcanti, col loro assoluto affidarsi alle cose del mondo.

Il momento che segna l'esasperazione del ghibellino viene indicato dall'Aglianò, nella risposta di Dante: «Ma i vostri non appreser ben quell'arte». Momento drammatico per l'accento di una risposta, cui manca la corrispondente ed immediata reazione. Farinata, irrigidito nel suo orgoglio leso, si concentra in sè, estraneo a tutto. Quando esce da questo stato di isolamento meditativo, quando riesce a superare l'urgenza personale del proprio orgoglio, questo avviene solo per la squallida constatazione di una forza superiore che l'ha domato.

Resta da notare come il rovello intimo che porta a questa cocente persuasione di sconfitta, non sia seguito, nè espresso. Al suo posto è la tragedia di Cavalcanti. Lungi dall'esser incluso, come suggerisce il Barbi, per dare «grazioso loco», nel poema, al suo primo amico (la menzione all'altezza d'ingegno di Guido, più che suonare lode, vuol indicare un fortissimo limite), l'episodio di Cavalcante serve da spiraglio al meditare e al ritrarsi di Farinata. Invece di soffermarsi ad analizzare l'animo del ghibellino, Dante notoriamente restio ad ogni ampliamento sentimentale, vi allude per via di contrasto.

Una scena di grande tensione umana, osserva l'Aglianò, s'imponeva «per far rilevare l'acutezza della pena, del travaglio interiore, di chi stesse ad osservarla come un estraneo». La lunghezza stessa della scena era essenziale «per mostrare quanto radicati e perciò duraturi fossero questa pena e questo travaglio interiore».

Ecco dunque il concetto teologico visibile nei gesti esteriormente impassibili, la pena calata nel silenzio stesso del ghibellino. Dio lo ha condannaato al dolore perpetuo per la sconfitta dei suoi. Dio lo ha anche privato della vera paternità, che è sollecitudine e trepidazione. Quella di Farinata deve restare una genitura che è destino d'esilio. Generare in quella rissa cittadina tremenda, ha avvertito Apollonio, val quanto aumentare il numero degli esuli. Ma l'Aglianò si limita ad aggiungere che la politica «è una bella cosa e santa, e di essa si interessano anche i beati dell'Empireo, purchè serva alla felicità di questa terra e prepari quella del Paradiso, secondo la nota tesi della Monarchia». Affermazione frettolosa e generica, se pensiamo quale lume poteva venire alla stessa, dal richiamo al VI del Paradiso.

Il canto delle gesta dell'Aquila (osserva Apollonio nel suo «Dante», volume II, pag. 798; un testo che poteva offrire più di uno spunto valido all'Aglianò, ma che pare del tutto ignorato e nemmeno figura nella nota bibliografica posta alla fine della lettura; forse che il cap. LIV della «Storia della Commedia», e più precisamente le lucide pagine sui superbi sepolti nel pomerio della città infernale, non costituiscono un commento di sufficiente puntuale invito?) — il canto delle gesta dell'Aquila non dice, cominciando «l'empito di una volontà stragrande», in Giustiniano; non annunzia la solitudine eroica di uno spazio colmo solo del destino dell'uno; «contraddice appunto la posa statuaria di Farinata, e suggella il fallimento dell'intervenire personalmente nelle vicende della politica; per contro, racconta di una fiduciosa attesa e di un'umiltà consolata». La politica per Dante confluisce nella storia. E la storia è opera «fabrile» degli uomini, sempre ispirata dall'alto e sempre umilmente obbedita.

Ricompensato del suo credere, in cielo, Giustiniano. E ricompensato anche in terra, perchè appena tornato alla fede, Dio gli ispira l'opera delle leggi.

Tormentato nella sua stessa insoddisfatta passione. Farinata. Non solo dannato al fuoco eterno, ma anche calato in un destino di terrena inquietudine, che dalla perenne presenza della memoria politica trae appunto l'accento del suo deluso dolore.

Renato Bertacchini

● Nel complesso delle manifestazioni organizzate su piano nazionale ed internazionale dal Comune di Venezia per celebrare la ricorrenza del settimo centenario della nascita di Marco Polo, verrà inaugurata nell'appartamento dei Dogi del Palazzo Ducale, il giorno 20 giugno del corrente anno, una Mostra Internazionale di antica arte cinese Sotto gli auspici dei Ministeri degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione, la Mostra sarà Organizzata dalla città di Venezia in collaborazione con l'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, presieduto dal prof. Giuseppe Tucci.

ROMANZI FRANCESI DI OGGI

Se, in Notre ombre nous précède, *Albert Ayguesparse, premio Victor Rossel, ha rappresentato una famiglia isolata nella campagna dell'estremo Sud della Francia, e tutta presa dai suoi contrasti e dai suoi drammi nascosti e dai suoi «scheletri nella credenza»,* in Une génération pour rien, *il suo romanzo nuovissimo èdito da* La Renaissance du Livre *(Bruxelles), lo stesso investigare quietamente doloroso egli fa aderire ad un mondo del tutto diverso, e di rievocazione storica del*l'entre deux guerres, *con risonanze anche più larghe e conturbanti per chi si sia appassionato ai particolari problemi morali delle ultime generazioni. Il protagonista, Le Vergeois, è un giovane intellettuale, scrittore di saggi e persin qualche volta di posie, ma non rassegnato ad esaurirsi in una funzione meramente letteraria e cartacea: egli sente il bisogno di agire, concretamente agire perchè la sua generazione superi le posizioni puramente negative, di rivolta sterile o di amarezza inerte. Egli non si dà pace finchè non abbia tentato di creare un movimento giovanile, un* Rassemblement *delle forze vive al di sopra dei partiti. Idea che può apparire abbastanza nebulosa, ma che acquista maggior precisione se si pensa che egli non palesa mai alcun interesse per i comunisti, e le loro idee, ma s'appassiona per un libro di critica feroce del capitalismo e decide che sia esso la prima edizione curata dal suo* Rassemblement. *Evidentemente, dunque, Le Vergeois, è come quelli che in Italia si chiamano socialisti democratici o democristiani di sinistra, un uomo di «terza forza», ostile al conservatorismo, e sicuro delle necessità di riforme veramente radicali, pur senza volere la rivoluzione operaia.*

Questo andava detto per definire con una certa chiarezza l'orientamento di Le Vergeois, ma va subito aggiunto che il romanziere non si dedica mai ad analisi di concetti politici, o anche filosofici, interessandosi soltanto di tracciare un quadro psicologico. E in questo quadro, privo sempre di vibrazioni romantiche e acuminatamente obbiettivo, le debolezze o gli errori di Le Vergeois non sono velati o nascosti (Le Vergeois ha una fretta quasi maniaca di metter su il suo Movimento, e perciò ricorre all'aiuto finanziario di un grosso capitalista prepotente, Dumesnil, che senza dubbio si aspetta da lui un'azione utile al capitalismo: sicchè alla base di tutto vien posto un esiziale equivoco); ma, alla perfine, questo personaggio, per il quale i problemi ideali esistono, e che si appassiona alla creazione di una associazione (da cui non sembra attendersi nè un seggio di deputato nè alcunchè di simile), come altri ad una donna o ad un vizio, rimane il più nobile, fra tanti, o almeno uno dei più nobili. E contro di lui, pel fallimento del suo generoso tentativo, operano, spettacolo doloroso, tutte le patenti inferiorità degli altri. Per esempio, Le Vergeois sin dal principio si è preoccupato, per non dipendere esclusivamente da Dumunslin, di assorbire nel suo movimento i Compagnons de route, *le associazioni di operai e piccoli impiegati che usano le giornate festive per fare gite a piedi campeggiare lontano dalla città. Costoro non sono marxisti, non hanno già una ideologia propria da conservare e tutelare, eppure oppongono alla eloquenza calda di Le Vergeois (egli è realmente eloquente, come è chi crede a quel che esprime) una diffidenza che diremmo borghigiana (badate che siamo a Parigi), una implacabile meschinità. Pare che abbiano chissà quale patrimonio ideale da custodire dalle insidie, mentre è manifesto che non posseggono una sola idea!*

Lo stesso Bernard Calvet, l'amico più stretto di Le Vergeois, capace di ricca vita interiore e di calda amicizia, non ha mai un momento di vero interesse per il progetto del Ressemblement: *che avrà tutti i difetti che volete, ma che rappresenta, sul piano borghese (e nemmeno Calvet è un marxista) il solo tentativo, che sia stato concepito, di galvanizzare una gioventù inerte e darle qualche ideale comune. Siccome Le Vergeois, pur trattandolo sempre affettuosamente, non lo consulta circa le direttive del* Rassemblement, *Calvet concepisce una acuta gelosia, e si allontana sempre più da lui.*

Quanto a Dumesnil, l'uomo forte che batterà Le Vergeois e manderà all'aria il Rassemblement, *è, s'è detto, un potente industriale. Prima di essere ricchissimo, dovette essere assai parco di scrupoli: veniamo a conoscere, di lui, un vecchio assegno a vuoto... Ora è uno dei padroni della Francia (i giornali dicono ciò ch'egli vuole), ma la sua figura morale è presto definita: è uno di quegli uomini che proclamano — con la massiccia convinzione che può venire dall'odio — che tutti i comunisti dovrebbero essere messi a morte, e che, d'altronde, considerano comunisti tutti coloro che criticano il sistema capitalista. Dumesnil, dopo averlo finanziato, dichiara guerra a Le Vergeois (il cui tentativo, in effetti, potrebbe creare in Francia una grande forza non rivoluzionaria, bensì soltanto riformista, e in fondo giovargli), perchè questi virilmente rifiuta di rinunciare alla pubblicazione d'un libro — in cui egli ha riconosciuto il suo stesso animo, e, senza dubbio, quello di molti suoi coetanei — di spietata critica al capitalismo.*

Poichè Dumesnil riesce facilmente (che cosa non può il denaro?) a volgere tutta la stampa contro il Rassemblement, *e la sconfitta è fatale ed evidente, Le Vergeois perde il controllo dei nervi, come colui che troppo passionalmnte si era dato alla sua impresa, e commette un tipico* crime passionel: *va a sparare contro Dumesnil (lo ferisce soltanto) e fugge in Belgio. Seguito da Marianne, una ragazza venuta su in un ambiente familiare angusto e meschino, che dalla sazietà di quell'ambiente ha tratto il suo aspro spirito di rivolta, e che, dopo avere cercato l'evasione in Calvet (colto ma troppo ragionevole, troppo vicino al buonsenso borghese), si è avvicinata a Le Vergeois, tanto più quanto più lo vedeva stretto da pericoli e preoccupato.*

L'amore di Marianne, la comprensione (non amorosa), e ammirazione, di Cora, sono, in fondo, i soli premii che Le Vergeois abbia raccolti nel suo fuoco non impuro, e non comune. Da un lato, è chiaro, razionalmene, al Romanziere, che il tentativo di Le Vergeois era condannato in partenza, per la necessità di appoggiarsi a forze conservatrici che non avrebbero mai rispettata la sua autonomia; dall'altro, gli è altrettanto chiaro che quel tentativo assurdo è pur la cosa più nobile sperimentata da una generazione. Anche dopo il gesto inconsulto della pistolettata contro Dumesnil, Le Vergeois rimane più nobile di Dumesnil.

Dunque: un pessimismo che corrode moltissime cose, ma rispetta la nobiltà d'un tentativo disinteressato, e le confuse aspirazioni alla generosità che si celano dietro le follie di Marianne. La generazione entre deux guerres *è rappresentata in istato fallimentare, e tuttavia sornuota, al disastro, una simpatia tenace per chi aveva almeno presentito una speranza di migliori possibilità. Per la sordida meschinità dei pa-*

Continua a pag. 3.

Aldo Capasso

MODERNI SOGNI NEL VETRO

Visitando e ammirando la prima mostra internazionale del centro « Studio pittori nell'arte del vetro » allestita con giusta ampiezza nel palazzo delle Esposizioni di Roma in via Nazionale, si giunge ad una conclusione che, appunto perchè maturata dallo studio dei bellissimi vetri esposti, può servire di premessa a queste note sgorgate dalle opere che si presentano, di volta in volta, come vive testimonianze del gusto moderno.

La conclusione è questa: che molti mali dell'arte contemporanea dipendono da una mancanza di rapporto tra intuizione fantastica ed espressione che traduca in una determinata tecnica quella intuizione. Sicchè il malessere e l'incertezza nei quali ci troviamo, assai spesso, di fronte ai prodotti dell'arte di oggi non sono altro che il frutto di quella mancanza di raggiungimento pieno (dovuto soltanto ad una tecnica chiaramente prescelta dall'artista) che è proprio, invece, d'ogni opera d'arte compiuta.

Nè vale opporre che non si debba scindere il problema dell'« idea » dalla forma plastica che questa deve assumere, perchè appunto ciò non è possibile quando l'opera d'arte è compiutamente raggiunta; ma è invece suggerita, come deficienza, del prodotto mancato nell'atto della espressione.

Se dovessimo poi fare una distinzione, riconosceremmo che nelle cosidette « arti applicate » questo dissidio appare più evidente perchè in esse la materia preziosa, ricca di risorse artigianesche e di misteri tecnici, tende a determinare una certa autonomia di fronte all'invenzione artistica ed a costituire quasi una « storia » per se stante.

Molto spesso, infatti, di fronte ad un quadro o ad una scultura pensiamo: che bella idea! Ma subito sentiamo che ciò non basta perchè l'idea non ha trovato la sua tecnica, cioè la sua espressione. Il mondo dell'arte contemporanea ci presenta lo strano paradosso d'una singolare ricchezza di idee, di suggerimenti, di trovate, che potranno magari entrare in circolazione attraverso il gusto e il costume, ma restano sulla soglia del pieno significato d'arte.

Tanto è vero che, a cominciare da Picasso, da Braque e da Matisse, gran parte degli artisti contemporanei si sono lasciati attrarre dalla ceramica, dal mosaico, ed ora anche dal vetro, scoprendo in se stessi possibilità inedite d'espressione e riuscendo a dare ai loro prodotti una concretezza ed un significato d'arte spesso assai maggiori di quel che non avvenisse nelle loro pitture.

Volendo esporre, sia pure un poco semplicisticamente, la ragione più intima di questo fatto innegabile, dovremmo dire che la tendenza che si allontana dalla figurabilità del reale è condannata fatalmente a cadere nell'astratto, cioè nello schema, che è fuori dell'arte, per mancanza di quel linguaggio espressivo delle forme che non è valido di per se stesso ma soltanto ha significato se si concreta in un soggetto che appartenga alla vita come espressione del sentimento. Ed è per questo che il senso del « decorativo » ha assunto un valor tanto più ampio è diverso nella cultura artistica moderna, anche nella considerazione e nell'apprezzamento dell'arte del passato.

E seppure queste constatazioni possono sembrare poco rigorose dal punto di vista d'una critica ortodossa, non cessano perciò d'essere valide di fronte ai risultati che l'arte moderna ci mostra e che qui i vetri di Murano confermano nel loro delicato splendore, nella inarrivabile poeticità e fantasia, nello smalto perenne, nella leggerezza, nel saper cogliere la parvenza d'un segno di pastello e fermarla nello spazio.

Per la prima volta pittori, scultori, architetti di grande fama e di più paesi espongono opere d'arte originali in vetro realizzate dai migliori maestri vetrai di Murano, spesso sotto il loro diretto controllo, nel vivo e fecondo rapporto tra invenzione e rappresentazione.

Abbiamo la certezza che un fatto simile, che ha riunito nella grande mostra artisti del Belgio, della Francia, della Germania, dell'India, dell'Inghilterra, della Spagna, degli Stati Uniti, della Svizzera e, primissimi, dell'Italia, abbia anche un sicuro e decisivo valore storico. Testimonianza indiretta di ciò è l'asprezza della lotta che il « Centro » ha dovuto sostenere e in parte ancora sostiene contro una mentalità tradizionalista, legata alla ripetizione di antichi motivi nei quali la mirabile sapienza tecnica dei maestri muranesi, i più celebri e i più antichi nel mondo, rischiava di vivere soltanto di riflesso e all'ombra della vera arte, condannata a trovare soltanto nella prodigiosa sicurezza di mano e di soffio, risorse di mestiere e di virtuosismo che da sole non possono aspirare all'autentica espressione artistica, ma piuttosto a quella dell'abilità, fine a se stessa.

Tutta la storia di queste arti ingiustamente dette « minori » (e che diventano tali soltanto quando si affidano al mestiere e alla tecnica) è fatta di una viva dialettica tra gli artisti originali, ricchi di invenzione, indipendenti dal virtuosismo, e i tecnici consumati, perfetti, troppo spesso legati alle stesse risorse della tecnica fino al punto di farne l'unica ragione della loro arte. E se noi per molti periodi non possediamo più i nomi di coloro che seppero creare cose nuove e sorprendenti, che trasformarono le arti minori e ne prolungarono la vita, ciò non vuol dire che non siano esistiti, e a costoro dobbiamo se la tecnica non s'è sostituita all'arte finendo nella sterilità.

Ora, appunto, fermandoci davanti ai vetri creati su disegni di Picasso o di Léger, perfino di Le Corbusier, riconosciamo che l'incontro è avvenuto in un momento opportuno e che esso è di ottimo auspicio per l'avvenire dell'arte vetraria: perchè la pittura e la scultura tendono, potenzialmente, a questi effetti e d'altra parte la preziosa tecnica dei maestri del vetro di Murano non può oltrepassare i limiti d'un virtuosismo sorprendente senza cadere nel vuoto.

Chi pensa diversamente si dimostra ancorato piuttosto che alla vera tradizione dell'arte vetraria (che è quella di essersi impadronita felicemente dei motivi del gotico « fiammeggiante », della proporzione perfetta del Rinascimento, della favolosa ricchezza e varietà del Barocco e del Rococò, perfino della semplicità aulica del neo-classicismo) ad una fittizia tradizione fatta di moduli e di stampi di repliche da antiquariato e da museo: se l'arte, infatti, è creazione, nulla sfugge a questo suo incessante ritmo di rinnovamento.

Il « Centro » è formato da una libera accolta di artisti che si dedicano da tempo all'arte muranese: sono essi i Bergamini, Carraro, De Toffoli, Guidi, Krayer, Saetti, Seibezzi, Tonello; il Costantini ne è l'entusiastico impaginatore, il fervido organizzatore. Nella mostra figurano i maestri vetrai: Aldo e Angelo Bon; Albino Carrara, Martens Martinuzzi, Nason, Seguso, Ferdinando Toso, che è quanto dire il fior fiore dell'arte del vetro muranese; con nobile gara hanno partecipato alla realizzazione, le fornaci: Dalla Venezia Martinuzzi, Ferro e Lazzarini, I.V.R. di Mazzefia, Archimede, Seguso, Alberto e Aureliano Toso.

Questi soprattutto sono i nomi che debbono essere tenuti presenti in una simile rassegna per la quale c'è voluto del coraggio, della tenacia, e una grande fede nell'arte.

I risultati, anche in una prima mostra come quella d'oggi, sono sorprendenti; esposti accanto ai vetri realizzati ci sono gli acquerelli e i disegni degli artisti e, considerando il rapporto tra gli uni e gli altri, si segue il passaggio dalla intuizione alla realizzazione. In alcuni casi suscita meraviglia il modo con cui sono state superate difficoltà stilistiche e tecniche nell'attuare i disegni, spesso allo stato di semplici abbozzi: nel « toro » di Picasso, per esempio, l'artista aveva ricercato una pienezza di volumi plastici che il vetro trasparente avrebbe fatto scomparire ma il maestro vetraio ha creato una massa di vetro così morbida e spessa da suggerire ugualmente l'effetto del modello.

Altra volta l'artigiano muranese si è trovato di fronte ad un semplice schema geometrico, come nel caso del « pesce » ideato da Picasso: ma egli ha saputo intuire il valore delle trasparenze, da acquario, che il disegno suggeriva e ne è nato un vero capolavoro, una delle cose più belle e preziose della mostra.

Tra gli artisti del « Centro » e quelli (sempre italiani) che hanno fornito disegni per i vetri, vorrei particolarmente notare Gino Krayer che ha il gusto per i motivi abissali e per le forme geometriche, Bruno Saetti, che ha coraggiosamente spinto la tavolozza dei vetri verso effetti misteriosi di colori caldi da antica vetrata, sfruttando talvolta le tecniche raffinate dello « scozzese » e della filigrana per effetti nuovissimi, Guttuso che, quasi per gioco, ha immaginato una figura di Pulcinella e ne è venuta fuori una gioiosa, forte ed espressiva maschera in bianco nero e rosso, Corrado Cagli dai disegni del quale sono nati due candelabri, quasi di gusto miceneo, Gino Severini, Dalla Zorza, Scarpa Croce, Giò Ponti, Seibezzi con i suoi vasi gatto: tra i giovani, Carla Schucani, che espone nella sezione svizzera, notevole per un vaso nero con margherita gialla di gusto espressionista.

Uscendo dalla mostra si ha l'impressione di essere stati invitati ad assistere al miracolo dei sogni che si fermano, luminosi e trasparenti, nell'aria;

B. Saetti - Gallo scozzese

l'abilità dei maestri muranesi e la geniale inventiva degli artisti sembrano fare a gara nel creare forme piacevolmente ingannevoli fluide, impreviste, e la splendente materia che, intatta, resiste al tempo, ha il potere di rendere eterna l'illusione di un attimo di fuggevole, inafferrabile gioia.

Valerio Mariani

POESIA POPOLARE SPAGNOLA
NEL NORDAMERICA

Lo studio della letteratura popolare di lingua spagnola non risale molto più in là, in sostanza, degli ultimi decenni. Ma recentemente esso ha avuto uno sviluppo, oltre che rapido, così amplo, da poter tener testa ormai a quello analogo di altre letterature e di altre lingue, che godevano, nei confronti, di ben altra tradizione. Tale considerazione preliminare, valida soprattuto per i documenti di prosa, si può fare — anche se in misura minore — per quelli di poesia: giacchè il merito di avere, se non proprio dato l'avvio, fatto fare un decisivo sbalzo innanzi anche alle suddette ricerche spetta, ancora una volta, al principe degli studiosi spagnoli, Ramón Menéndez Pidal.

E il nome di lui serve di incitamento e di simbolo per quanti, in Spagna e in tutto il mondo di lingua spagnola, si occupano di letteratura popolare: serve perfino per quelli che se ne occupano in regioni che già furono di lingua spagnola, ma dove questa, ormai, è stata sostituita, nel complesso, da altre.

E' il caso di uno dei più noti studiosi del genere, il nordamericano Aurelio Macedonio Espinosa, docente, che fu, dal 1910 al 1947, di lingue romanze nell'Università californiana di Stanford, e che in età ormai avanzata continua un'attività instancabile, che si è andata rivelando fra le più fruttuose nel nostro secolo, per lo studio di filologia e di folklore del mondo ispanico: proprio a lui spetta di aver pubblicata la raccolta più importante di *Cuentos populares espanoles*, in tre grossi volumi (Madrid, C.S.I.C., 1946-47), così come proprio a suo figlio, Aurelio — autore di molti pregevoli studi del genere — spetta di aver messa insieme la più ampia collezione (tuttora inedita) dei *Cuentos populares de Castilla*, e così come proprio a suo padre, Celso, spetta di aver contribuito, con le proprie indagini, all'arricchimento del materiale che ora compare nell'opera a cui si ispira la presente nota, il *Romancero de Nuevo Méjico* (Madrid, C.S.I.C., 1953).

Il « Nuovo Messico », cioè uno degli stati — degli U.S.A. — che confinano col Messico (la « Nuova Spagna » dei conquistatori del Cinquecento) ebbe la prima visita dei conquistatori e dei missionari spagnoli verso la metà di quel secolo, ma divenne spagnolo soltanto alla fine di esso: nel Seicento la penetrazione anche culturale della madrepatria attinse un livello notevole e, chiusa una parentesi di ribellione alla fine di quel secolo, quella regione prosperò nel Settecento, restando poi a far parte del Messico dall'indipendenza di esso (1810) fino al 1846, quando fu invasa dagli Stati Uniti, che se la annessero. Da ormai più di un secolo dunque il dominio politico di genti di altra razza ha gradatamente introdotto e intensificato l'uso di altra lingua e, attraverso di essa, è andato animandosi un altro mondo spirituale e culturale. Ma la tradizione spagnola, negli abitanti di ascendenza ispanica, ha mantenuto tutto il suo vigore, con lingua, religione costumi, credenze e superstizioni; e, di riflesso, si è salvato il materiale culturale, in particolar modo quello più semplice e popolare.

Finalità della presente raccolta dello Espinosa è stata di « fare il punto » di tale tradizione per quanto riguarda la letteratura popolare in poesia. E si tratta di ben 248 versioni di 90 composizioni differenti, disposte in sei gruppi a seconda dell'insieme dei temi: profani tradizionali, profani non tradizionali, religiosi tradizionali, volgari moderni, ecc. La novità assoluta di questo lavoro è la documentazione che esso dà della poesia popolare religiosa. L'Espinosa stesso, infatti, aveva già raccolto, nel lontano 1915, un precedente *Romancero de Nuevo Méjico*, di non più però che 27 versioni di 10 composizioni, ma non vi aveva potuto includere nessuna di ispirazione religiosa, poichè il tema non era ancora stato studiato. Nel frattempo, la lettura e l'esame dei manoscritti del « Hermanos Penitentes de la Sociedad del Nuestro Padre Jesús » — una curiosa congregazione di fedeli che la settimana santa si flagellano per penitenza, e che la Chiesa ha inutilmente tentato di sopprimere — ha rivelato una ricchissima tradizione metrica di carattere religioso.

Acquisiti pertanto alla curiosità dei lettori e degli eruditi questi nuovi importanti documenti, sorgono subito, per gli studiosi, ulteriori e interessanti problemi: se le versioni orali di queste composizioni siano state fonti di esse, o se da esse tali versioni siano nate; se l'origine sia popolare, o erudita o, in un tentativo di conciliazione degli opposti pareri... semierudita; a quando si possa far risalire l'arrivo — in terra d'America — dell'una o dell'altra composizione, quando ne sia provata una provenienza esclusivamente europea. Lo Espinosa, nel completare con tale nuovo lavoro il suo precedente di tanti anni fa, di proposito non ha tenuto conto delle composizioni palesemente importate nel Nuovo Messico nel periodo fra le due raccolte, dalla molta gente affluita in quella regione, in quantità di molto superiore a quella delle epoche passate; ma è facile presumere che sulla bocca dei recitatori dai quali egli ha raccolto il materiale (e ne dà un curioso e interessante indice, coi dati cronologici e locali, alla fine del volume) siano comparse anche poesie di recente arrivo.

Dalla presente silloge il lettore di oggi può facilmente ricevere un'ulteriore conferma dell'importanza del fattore religioso nell'ispirazione popolare del monde ispanico. Il tema più frequente è quello della Passione; quello forse più attraente è quello delle orazioni (la cui stesura in versi appare molto curiosa); quello per certo più commovente è quello della Vergine (attorno alla quale sono fiorite leggende graziosissime): il tutto, in un'atmosfera di fervore nella quale è spesso difficile distinguere le sfumature locali da quelle penetrate dal di fuori.

Per il *Romancero Espanol*, al quale l'infaticabile Menéndez Pidal sta attendendo da ormai molto tempo, questo nuovo contributo che gli offre l'Espinosa rappresenta certamente una conferma dell'opportunità di mettere finalmente insieme in modo sistematico la documentazione della suggestiva ricchezza spirituale dell'anima spagnola.

Giuseppe Carlo Rossi

● **L'attività del nuovo Comitato della «Dante» di *Nedlands*, in Australia, è stata inaugurata con una manifestazione alla quale sono intervenute numerose personalità della cultura e dell'arte. Ai presenti ha tenuto una prolusione di circostanza il prof. Walter Murdoch, decano degli scrittori australiani, al quale è seguita una conferenza sull'arte del Rinascimento italiano. La cerimonia si è conclusa con un concerto per clavicembalo.**

LIBRI NUOVI - MUSICHE NUOVE

La casa editrice Sansoni ha recentemente pubblicato una biografia su « Gaspare Spontini » del maestro Paolo Fragapane insegnante titolare nel Conservatorio di musica di Stato « Luigi Cherubini » di Firenze.

Gli editori consci dell'importanza del lavoro hanno voluto presentarlo al lettore in una accurata, elegante edizione che onora la rinomata casa fiorentina. Paolo Fragapane, la cui ben nota personalità artistico-culturale non ha certamente bisogno di presentazione, ha dedicato a questa fatica tutt'altro che lieve il meglio di sè. Cercando di colmare la grave lacuna esistente sugli studi spontiniani fino ad oggi inspiegabilmente negletti, ha compiuto un intelligente atto di consapevole necessità storica.

Che il Fragapane sia riuscito finalmente ad offrire per la prima volta un quadro completo della vita e delle opere del grande musicista marchigiano non c'è dubbio; basta leggere il suo libro. Un libro robusto (trecentosessanta pagine) scritto con una stupefacente scrupolosità storica, con affettuosa illuminata umanità, con acume degno di un musicista solido e preparato.

L'autore si è avvicinato al compositore di Maiolati con onestà, umiltà e devozione. Nel tracciarne magistralmente la biografia ha saputo dimostrare che per inquadrare adeguatamente la figura, la personalità di Gaspare Spontini non c'è stato alcun bisogno di ricorrere ad inutili, pretenziosi procedimenti pseudo-scientifici.

Nell'opera del Fragapane i varii argomenti sono esposti con eloquente semplicità, con sostanziosa brevità. La intensa vita del geniale musicista è narrata con assoluto, rigoroso, cronologico rispetto degli avvenimenti risultanti da una copiosa messe di documenti abilmente e pazientemente ricercati e coordinati; le virtù, le debolezze dell'uomo Spontini sono illustrate con commossa, obiettiva sensibilità psicologica.

La seconda parte del libro (che è la più ampia) è interamente dedicata alle opere dell'artista. Un'analisi attenta, minuziosa, ampia e profonda che mette in rilievo con esemplare chiarezza il valore, l'importanza del genio spontiniano in un'epoca in cui il classicismo invano tenta arginare i primi fermenti romantici. Cinquantacinque esempi musicali taluni dei quali inediti completano questo lavoro (assolutamente indispensabile per gli studiosi) scritto con felicissimo senso della narrativa in una prosa quanto mai forbita ed espressiva.

●

Terminata la stagione invernale i numerosi enti musicali, come di consueto in questo periodo, stanno coordinando con laboriosa gestazione i varii cartelloni per le prossime manifestazioni estive.

Solo talune grandi Istituzioni (Maggio musicale fiorentino, Teatro alla Scala, Teatro S. Carlo) in questo periodo hanno presentato al giudizio del pubblico esecuzioni di indubbio interesse con l'inclusione nei programmi di novità assolute degne di considerazione. Fra queste ricorderemo volentieri il « Requiem » per soli coro e orchestra del maestro Carlo Cammarota presentato dal San Carlo di Napoli a conclusione dei concerti di primavera.

Il maestro napoletano dotato di una cospicua, sana, lirica sensibilità ha composto un affresco musicale di ampio respiro scritto con un linguaggio chiaro, lineare, castigato, ricco di episodi spiritualmente sofferti quali per esempio le dolorose espressive pagine iniziali, il bellissimo « offertorio » l'efficace « Dies irae » il lirico « Agnus Dei » ed altre ancora. Il lavoro è pregevole anche per la sua solida organicità; le diverse pagine orchestrali, corali, e solistiche elaborate con mano sicura si integrano e si fondono con notevole equilibrio ritmico, armonico e timbrico.

L'esecuzione ha lasciato molto a desiderare. Il giovane e valente direttore Franco Caracciolo ci ha dato la sensazione di aver studiato la partitura troppo superficialmente; il coro istruito dal maestro Michele Lauro non è stato pari ad altre ben più valide prestazioni, talune inflessioni del « Requiem » iniziale, del « Dies irae », del « Libera me » tanto per citare, sono state rese con accento incomprensibilmente sfuocato. Il soprano Carla Schlean pur cantando con sicura notevole musicalità non possiede a nostro avviso il timbro di voce adatto per un grande teatro; tutt'altro che sicura nell'intonazione è per di più disuguale nei varii registri. La bellissima voce del mezzo-soprano Amalia Pini ha rifulso con espressiva sobrietà; Amedeo Bordini ha cantato con stile e sentimento; il basso Iginio Riccò dotato di cospicui mezzi vocali ha dimostrato di possedere anche un ottimo temperamento musicale che però necessita di una seria disciplina artistica.

Schietto il successo; al termine l'autore e gli interpreti sono stati calorosamente, simpaticamente festeggiati dal numeroso pubblico.

●

Virgilio Mortari nella sala dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia ha offerto agli amatori della musica da camera un concerto di indubbio interesse artistico nel quale ha avuto modo di far risaltare la sua versatile sensibilità facendosi apprezzare come compositore, revisore, direttore d'orchestra. Nel programma, oltre una sua efficace revisione di una cantata vivaldiana per mezzo-soprano e orchestra, figuravano tra l'altro due lavori in prima esecuzione: il "divertimento" per orchestra da camera di Vieri Tosatti e uno "Stabat Mater" per due voci femminili e orchestra dello stesso Mortari. La composizione del Tosatti è una pagina scritta con convinta espressione ed una mano sicura; una pagina sentita ma di scarsa originalità.

Lo "Stabat" del Mortari è invece un lavoro solido, scritto con tecnica espertissima e concepito da una sensibilità artistica matura e convincente.

Il musicista-direttore che si è valso della collaborazione del mezzo-soprano Luisa Ribacchi e del soprano Carla Schlean è stato particolarmente festeggiato dal foltissimo uditorio presente in sala.

All'Aula Magna per l'Istituzione Universitaria dei Concerti, il giovane pianista Lodovico Lessona ha confermato la sua genuina, spontanea musicalità interpretando un programma serio, vario, interessante ed impegnativo. Pubblico numerosissimo e soddisfatto; successo molto caloroso.

Per concludere ricordiamo infine le due mostre di musica contemporanea realizzate dalla Associazione Artistica Internazionale d'intesa con il Sindacato Nazionale Musicisti. Copiose le musiche presentate anche di autori ben noti nel campo artistico quali Davico, Allegra, Zecchi Adone, Barbara Giuranna, Renzo Silvestri, Virgilio Mortari, Mario Corti-Colleoni, Dante D'Ambrosi ecc.

Dante Ullu

VETRINETTA

FELICE BATTAGLIA, ***Morale e storia nella prospettiva spiritualistica***, **Bologna, Zuffi.**

Il volume — avverte l'Autore — raccoglie pagine già apparse in vari periodici e altre frutto delle sue lezioni universitarie dell'anno 1952-53. Ma benchè nati in contingenze e tempi diversi, questi scritti che l'Autore divide in tre parti, hanno una loro convergenza ed unità riuscendo, nel loro insieme, a puntualizzare i diversi momenti e motivi del lungo processo di pensiero, attraverso il quale, il Battaglia dall'idealismo immanentista è pervenuto allo spiritualismo cristiano. Questo cammino il Battaglia, che riconosce nel Gentile il suo maestro, lo ha percorso, non per le celeri vie della mistica, ma per quelle tormentate della meditazione e dell'autocritica, scavando nella dottrina dell'idealismo, per domandarsi le ragioni della realtà del reale — natura o storia — e proponendosi il tema del valore. Risultato di questa ricerca è la scoperta che l'idealismo gentiliano, spiritualistico a parole è, in effetti, naturalistico e che l'attualismo, pur pretendendo di essere affermazione del motivo più originario del Cristianesimo, è invece negazione del senso cristiano della vita dell'uomo nel mondo; esso uccide la moralità e non risparmia la storia, avendo ridotto la filosofia a mondanità e coscienza della mondanità.

La grave illusione e l'arbitrio dell'idealismo — come di tutte le filosofie nate dal suo dissolvimento — è l'universalizzarsi e l'assolutizzarsi del finito e del concreto. Ma l'ottimistica pretesa dell'idealismo della coincidenza di razionale e reale, di adeguazione del mondo con lo spirito è contradetta dalla coscienza, la quale ci attesta la realtà dell'errore come limite della verità e del peccato come turbamento del bene.

L'insufficienza dell'umana condizione conoscitiva e morale rinvia al Valore. L'ansia che accompagna l'uomo nel suo travaglio, la speranza che lo sostiene è ansia e speranza di perfezione e compiutezza, cioè, una vera tensione dello spirito. Se rivolta alle cose e al mondo in loro stessi, questa tensione diventa idolatria; se invece, le cose e il mondo sono visti nella luce di qualcosa di superiore, di un Valore che le valorizzi, in questo processo di tensione, il mondo si trasfigura. Tutti i valori che si manifestano nell'attività dell'uomo e la guidano hanno la loro fonte nel Valore assoluto cui l'uomo tende attuandoli. Questa tensione che dall'aldilà si rivela quaggiù ha capacità di rinnovamento e di riscatto. L'uomo si spiritualizza e con sè spiritualizza tutte le cose e il mondo. La soluzione di ogni filosofia cosapevole non può essere che spiritualistica e religiosa. Così, pur accettando il metodo di immanenza, in ciò che comporta di finitezza e di storicità, il Battaglia è giunto a una trascendenza criticamente valida, riconciliando alla filosofia il motivo religioso.

Contro lo storicismo, aspetto conclusivo della filosofia moderna e coronamento dell'idealismo, il Battaglia disegna uno storicismo cristiano. Nella concezione idealista come in quella marxista ed esistenzialista la storia viene meno: lo storicismo non si salva dalla relatività, perchè in esso l'individuo è strumento dell'idea; e categorie e valori svaniscono nel giudizio storico, nel reale — razionale. L'intendimento storico incomincia quando l'uomo è posto al centro della vita, come principio di qualcosa che vale e quando la libertà è riconosciuta come suo essenziale attributo. La storia è del finito, la storia che noi facciamo è un tutto che vuol formarsi e si forma, ma il tutto non può mai appagare razionalmente. La storia è sempre deficitaria e il *deficit* della storia si lega all'incompiutezza umana e alla libertà dell'uomo. Pur mantenendo il piano di immanenza dell'idealismo, il Battaglia alla sintesi chiusa dell'idealismo oppone la sintesi aperta di una razionalità che non consuma tutto l'irrazionale perchè questo è connesso a una metafisica insufficienza. Nella storia c'è un incolmabile margine, quello dell'incompiutezza e della fallacia umana. Questo iato tra l'essere e il dover essere non può esser vinto che dalla religione. Essa è speranza e certezza, su un piano trascendentale, di una soluzione finale adeguata, e, già, in un piano immanente, ci garantisce la più decisa approssimazione dei termini. La storia è il *regnum hominis*, non può essere il *regnum Dei* ma lo anticipa e lo prepara. La storia sta tra l'uomo e Dio: protagonista visibile l'uomo, invisibile Dio che è grazia: due soggetti di cui l'uno getta i semi, l'altro li svolge; collaborazione tra l'uomo persona e Dio persona.

L'uomo storico, attraverso i valori di cui partecipa, trionfa del male: la sua attività trova sempre un limite ma, sormontandolo, trova la via del bene. Tutta l'esperienza contemporanea del dominante irrazionalismo svela, afferma il Battaglia, un motivo religioso che, non soddisfatto, cerca motivi surrettizi e illusri. Occorre che la storia sia assunta su un piano spirituale. Il Valore è nel cuore della storia ma anche oltre la storia. Il Battaglia oltrepassa l'idealismo nelle sue forme immanentiste, storiciste e astrattamente dialettiche in una filosofia dei valori che rinnova l'idealismo e legittima, oltre la morale, la fede.

Come per il Lavelle e altri rappresentanti francesi della *Philosophie de l'esprit*, con la quale il Battaglia ha punti di incontro, la religione è la conclusiva soluzione che la filosofia ci porge circa il problema della vita e della storia.

ULISSE PUCCI

SHAKESPEARE, ***Richard III***, **ed by John Dover Wilson, University Press, Cambridge.**

E' noto che la novità del « nuovo Shakespeare » di Cambridge, curato inizialmente da Dover Wilson e Quiller Couch e, dopo la scomparsa di quest'ultimo, dal solo Dover Wilson, è d'aver discusso l'autorità dell'*in folio* del 1623 un tempo pressochè indiscussa e d'aver dedicato una maggiore attenzione agli *in quarto*. In tal senso la revisione del Dover Wilson s'è fatta sempre più ardita e, in codesto recentissimo *Riccardo III*, invero rivoluzionaria. Il D. W. infatti, sempre avendo presente e debitamente citando l'esito di ricerche condotte nel medesimo senso da altri studiosi, ha questa volta collazionato ben sei edizioni *in quarto* tutte anteriori all'*in folio* che su di esse ha scrupolosamente riscontrato. Di tale parte della sua fatica, che risulta soprattutto da un'appendice di venti pagine e da cento pagine di note, solo chi esamini il testo direttamente potrà rendersi edotto. Basta a me rilevare anche in codeste pagine filologiche il tono battagliero ma sempre signorile dell'autore: « Mentre il testo del Ridley è verbalmente quello del primo *in quarto* egli si prova bravamente a salvar capra e cavoli a mezzo delle sue parentesi ». E, stendendo il bilancio degli emendamenti (sessanta!): « Una discreta dose ne ho spigolati dagli editori dei secoli decimottavo e decimonono; Pope figurandovi come una fonte particolarmente ricca quattro dallo *Shakespeare* edito a Oxford da Craig; una dozzina o più vengon proposti qui per la prima volta ». Ne attribuisce, in toto, diciannove a Alice Walker, ventiquattro « per lo più alquanto ovvi » a se stesso e gli altri quattordici a J. C. Maxwell che, sebbene sia venuto ultimo, ha il merito di « aver colto la prugna della collezione », provvedendo cioè a restaurare l'ordine dei versi 1.4.256-67.

Ma a me qui preme specialmente di dare atto e rilievo al « tono » di questa edizione shakespeariana del D. W. che, muovendo dall'esempio illustre del Chambers, si studia di renderci attraverso la storia del testo e non senza, già l'abbiam visto, suggestioni di stile, l'ambientazione storica del teatro shakespeariano; in certo senso, con impegno anche storiografico, di storicizzarlo, acquisirne l'autentica storia, esterna e interna. Qui conviene anche dire che, in tal senso, accade a volte che lanciatosi sul terreno della congettura, egli troppo impavidamente oltrepassati i limiti dell'inopinabile. Così quando in un brano, in verità brillantissimo, desume, fra l'altro, che la regina Margaret shakespeariana sia in qualche misura debitrice, nella versione che ne dà Shakespeare, alla nostra Caterina (nel testo Catarina) Sforza.

Una speciale importanza ha dato il critico a una delle fonti, la *Storia di Riccardo III di* Tommaso Moro, pubblicata postuma ma la cui autenticità non è ora più contestata. E anche qui le illazioni del critico sono allettanti ma alquanto arbitrarie. Egli arriva a considerare il dramma addirittura come nato da una ideale collaborazione delle due menti geniali « le due maggiori menti dell'epoca tudoriana » e trova strano il fatto, in quanto esso è così singolarmente privo di « quella tenerezza e profondità spirituale che li caratterizzò entrambi ». La spiegazione è da cercarsi, secondo il D. W. in motivi, come si direbbe, di *Zeitgeist*: « Nel mondo postmedievale, a metà cristiano e a metà pagano, e nient'affatto razionalistico nel senso che noi diamo alla parola... non c'era nulla di straordinario nel fatto di condannare in base a criteri morali o religiosi un personaggio che soddisfaceva pienamente sul piano estetico » (così come il Diavolo, aggiunge il D.W., nei *miracles* era stato un personaggio insieme orribile e comico) e qui il D.W. ci profila tutto un retroscena psicologico-storico. Quanto poi alle divergenze nell'interpretazione del sovrano avventuriero in More e in Shakespeare, particolarmente nei confronti della cittadinanza, che More rappresenta diffidente e irrequieta e Shakespeare invece sottomessa e passiva, la forse troppo ingegnosa congettura del critico è che More vedeva non solo da storico ma anche da londinese, laddove Shakespeare è almeno intenzionalmente un signore di campagna e non mostra mai di provar tenerezza per le folle cittadine. Acute anche le osservazioni del D.W. sul fascino che il personaggio machiavellico esercitava presso il pubblico elisabettiano. Tale personaggio, che, si vorrebbe quasi dire, rimpiazzava proprio il diavolo dei *miracles* medievali, qui sarebbe anacronistico, ma il gusto popolare e la voga hanno ancora una volta ragione della storia, e infatti Riccardo III, quando è ancora conte di Gloucester, nella III Parte dello *Enrico VI* (sfidando, scrive D.W., così la storia cronologica come quella biografica) esclama che « farà scuola al truculento Machiavelli ».

Altro punto importante è l'accertamento da parte del D.W. di un'altra fonte: *The Mirror for Magistrates*, citata sinora soltanto genericamente nei confronti di tutta la produzione giovanile del drammaturgo. Il D.W. che l'aveva pressochè diffidata durante la preparazione degli altri sette drammi storici, l'ha invece pienamente valutata per il presente che è l'ottavo da lui curato.

Quanto alla caratterizzazione del dramma e del suo protagonista, il D.W, interpreta Riccardo come un personaggio melodrammatico, sebbene genialmente melodrammatico, e a tratti persino eroicomico (da un'interiezione ricorrente di Riccardo: « per S. Paolo » D.W. arriva a dedurre quasi una intenzione polemica del suo autore nei confronti dell'ipocrisia puritanesca, spesso contraffatta dal sovrano usurpatore). Infine, il D.W. esclude che la tragedia possa anche in parte dirsi adulatoria, e dissente da E.M.W. Tillyard che vi legge uno scopo di manifestare l'intervento del volere divino nell'evolversi della storia inglese.

L'edizione è integrata da una storia della fortuna teatrale del dramma, dovuta a C.B. Young, da un glossario e infine da una cartina genealogica delle due dinastie di Lancaster e di York.

AUGUSTO GUIDI

S. GAROFALO, ***I Patriarchi della Bibbia***, **Torino, Rai**

Le ventiquattro puntate trasmesse nel 1953 dalla RAI, come divulgazione di « una storia che ha interessato in tutti i tempi non soltanto i credenti ma anche artisti e uomini di varia cultura ». Un garbato *avvertimento* di Antonio Baldini e i testi di Monsignor Garofalo, che già lodammo al tempo delle trasmissioni, costituiscono il volume prezioso, nelle tre più antiche e avventurose parti della storia biblica, riguardanti Abramo, Isacco e i suoi figli, Giuseppe. Un libro che non dovrebbe sfuggire all'attenzione degli uomini di scuola, e a quella dei padri che hanno ancora l'abitudine di contribuire all'educazione dei figli con le piccole spese che procurano una lunga felicità.

V. I.

Figure del pensiero e dell'azione liberale in Italia, **Torino, Rai.**

W. Maturi: *Cavour;* G. Spadolini: *Ricasoli;* R. Morghen: *Lanza;* V. Gorresio: *Spaventa;* V. Arangio-Ruiz: *Zanardelli*; P. Serini: *Giolitti;* M. Vinciguerra: *G. Mosca;* A.C. Iemolo: *Ruffini;* C. Antoni: *Il liberalismo di Croce;* N. Valeri: *Gobetti*. Storiografi, filosofi e pubblicisti hanno parlato al microfono dei settant'anni di vita dell'Italia liberale dal Risorgimento a Vittorio Veneto: creazione, consolidamento, sviluppi. « Senza volermi istituire giudice dela mia epoca », scrive l'anonimo prefatore « mi sia consentito di confessare di aver sentito, leggendo questi profili, un affettuoso rimpianto verso le grandi ombre, che mi riportavano a una cara patria perduta ». Non vadano perduti nè il rimpianto nè il tema implicito alle ultime tre parole. Perchè *perduta?* La Rai potrebbe chiamare ai suoi microfoni questi stessi od altri autori, a dirci la loro opinione, appunto, sul *perchè*. Certi stimoli possono suscitare proficue discussioni, studi, orientamenti nuovi e addirittura scoperte: di cui crediamo grande il bisogno, a giudicare dalla verdiana nostalgia, che aspetta soltanto lo scatto di un'idea perchè l'elegia sia trasformata in inno. Niente di marziale, s'intenda bene: Minerva, non Marte.

V. I.

L'ordine d'impaginazione in « Vetrinetta » non implica una valutazione d'importanza delle opere segnalate, ma dipende da ragioni tecniche.

F. CARNELUTTI, ***Colloqui della sera***, **Torino, Rai.**

Conversazioni radiofoniche sottilmente pensose e religiose nate nel « tempo perso » di un avvocato insigne, per il « tempo perso » dell'anonimo ascoltatore: e magari tutto il tempo che si perde, fosse impiegato così! « Tutto sta — diremmo con il Carnelutti — a capire cosa sia la poesia »: che è il titolo e la sostanza di una conversazione tra le più costruttive. E vedetevi la dimostrazione che la nostra decadenza e il nostro travaglio dipendono principalmente da difetto di poesia, ancor più che da difetto di beni materiali. « C'è un punto in cui l'uomo si fermi sulla via dei desideri, anzi dei bisogni? Avete mai pensato che tra beni e bisogni si forma un circolo vizioso; e i beni, mentre soddisfano alcuni bisogni, ne fanno nascere degli altri, senza fine?... *sempre più!* »: questa è la maledizione dell'età nostra e, a pensarci bene, l'origine dell'orrore per ogni demagogia negli spiriti bennati. Segue, in Carnelutti, un'interpretazione della *politica* del sindaco La Pira, che abbiamo ritrovato commossi, ugualmente francescano e acuto e vivo, come quando gli eravamo compagni di cattedra, lui insegnante di diritto greco-romano, e noi (che senso può aver qui l'umiltà del plurale? ma affolla l'aula) discepolo unico, chiamato accanto a lui a decifrare papiri. Altrettanto feconde le rimanenti undici conversazioni, ed abile, importante anche come espressione di teoria radiofonica, la prefazione di Fulvio Palmieri.

V. I.

GRANDI SCOPERTE ARCHEOLOGICHE. Torino, Rai.

Quando scoppiò improvvisa la fortuna libraria del Ceram, *Civiltà sepolte*, additammo alla RAI come tipico argomento radiofonico, nobile e interessante appunto l'archeologia avventurosa. Non ci dispiace pensare d'aver almeno contribuito all'iniziativa, oggi tradottasi in libro, di conversazioni la cui più vera utilità è fornita dalla serietà dei conversatori, tutti specialisti di chiara fama. Majuri che parla di Pompei, Pallottino di Tarquinia, Bianchi Bandinelli di « Schliemann a Troia », Lugli del Foro Romano, Graziosi di Altamira, Furlani della scrittura cuneiforme e della scoperta di Uru, Donadoni della stele di Rosetta e della tomba di Tutankh-amon, Pace del regno di Minosse, Cecchelli della tomba di S. Pietro e delle Catacombe, possono incantare il dotto e il fanciullo. E speriamo che se ne convincano alla TV, che mediante cortometraggi facilmente esportabili, potrebbe divertire educando, e rammentare al mondo che anche la scuola archeologica italiana, cosa ignorata dal Ceram, ha avuto ed ha studiosi e scopritori di prima grandezza.

V. I.

MASSIMO SALVADORI, ***Il movimento comunista XX secolo***, **Firenze, La Nuova Italia.**

« Fino a quando i comunisti convinti non costituiscono una minaccia per un regime di libertà sarebbe un grave errore cercare di sopprimerli chè anzi la loro azione e la loro critica possono contribuire al miglioramento di un'organizzazione sociale basata sulla libertà; ma se acquistano forza al punto di essere in grado di distruggere la libertà, allora è necessario combatterli ed evitare gli atteggiamenti suicidi che la morale sociale condanna quanto la morale individuale »: è la conclusione di quest'opera apparsa nel '52 in inglese, una serie di lezioni che il S. tenne in America (I. Dalle origini al termine della prima fase del Comintern. II. Dal 1923 alla fine della II guerra mondiale. - III. Il c. dopo il 1945. - IV. Prospettive per l'avvenire. - Epilogo: Risposta di un liberale al comunismo). La sintesi finale dice l'atteggiamento di puro liberalismo dell'A. di fronte al comunismo. Si rimandano i lettori alla polemica contro gli abusi e le sopraffazioni che il S. addebita alla società occidentale, perchè sia meglio individuato il campo di battaglia dove si può combattere subito, senza aspettare il liberticidio comunista, che, a giudicar dalle nuove tecniche, non avverrà nelle forme aspettate: così che si corre il pericolo di accorgersi della conquista a cose fatte. Ciò dica anche la nostra perplessità dinanzi alla critica tradizionale, che si sfoga contro obiettivi trasformati e così mobili, che occorre maggior prontezza di intuito ed un vero radar legislativo.

O. S.

PIETRO SCOTTI, ***Comunismi non marxisti***, **Milano, Bompiani.**

Un interessante studio dei fenomeni comunistici, non e premarxisti, naturali e artificiali: dall'*ayllu* preincaico (naturale), alle colonie di Owen (artificiali). Questo intervento dell'etnologo nell'esame e nella valutazione delle questioni relative, ci sembra una novità ricca di promesse. « L'etnologia ha ormai chiaramente scoperto l'esistenza del concetto di proprietà, di famiglia monogamica e di essere supremo presso i popoli più primitivi. Si vede quindi che il presupposto naturalistico invocato da molti comunismi non è valido, non è scientifico... bisogna aggiungere che effettivamente presso molti popoli di natura la proprietà del terreno è intesa in modo non individualistico [...] esiste tuttavia presso tutti i popoli di natura il concetto di proprietà individuale ». Piace che lo Scotti proclami il diritto dell'etnologia d'occuparsi anche di culture più elevate e recenti, e non solamente della cultura dei popoli naturali: piace anche se incomba ovvia la minaccia di un etnologismo... dopo lo storicismo. I comunismi dei primitivi, di Creta, di Sparta, di Lipari, dei Pitagorici; in Antistene, Aristofane, Platone, Zenone; a Roma, in Palestina, nella chiesa primitiva; il comunismo cenobitico, medioevale, il moderno utopistico, il giuridico, il rivoluzionario, costituiscono alcuni tra i capitoli di questo libro che, chiarito in alcuni punti anche con una semplice meditazione personale, può contribuire a dissipare tanta nebbia da teste poco informate.

O. S.

LUIGI CHIARINI, ***Cinema quinto potere***, **Bari, Laterza.**

Questi « Libri del tempo » di Laterza farebbero veramente *chiasso*, se non fossimo in un paese che preferisce attingere i propri argomenti di discussione dai fatterelli particolari, piuttosto che dalle idee generali. Convinti come siamo che un discorso sul cinema spetti ancor oggi di diritto ai politici, agli economisti, ai cronachisti del costume, richiamiamo l'attenzione dei confratelli specialisti su questo libro polemico del Chiarini, perchè non lo lascino passare intonso, indiscusso e inutilizzato. Chiarini s'è nutrito di chilometri di pellicola e di problemi cinematografici come Gargantua di salsicce: non rimastica opinioni altrui; tanto più importante è dunque assimilare le sue numerosissime idee originali ed esperienze dirette, e controbattere le argomentazioni onde egli sembra voler sgominare l'attivismo cattolico, soffocatore o strangolatore di non si capisce bene che cosa, se è vero, per esempio, che anche questa settimana, la stampa francese leva unanime parole d'ammirazione per i cineasti italiani e per i loro prodotti: i primi del mondo, si dice oltr'alpe, e, vedi caso, da che i cattolici imperversano tra di noi. Chiarini non pare intenda la funzione dialettica e lo stimolo costituiti dalle interpretazioni estreme, nella ricerca dell'equilibrio tra moralità-moralismo e libertà-anarchia. Noi preferiamo considerare il suo libro fecondo persino nell'errore, ed espressione di un travaglio in cui le buone intenzioni e la buona fede possono ancora prevalere a vantaggio di tutti e non di una sola bene identificata tendenza. Quindi, piuttosto che soffermarci a segnalare l'insufficienza e la parzialità dell'analisi che il Chiarini dà, per esempio, di encicliche papali o di interventi cattolici, esortiamo i nostri correligionari a far tesoro della sua innegabile esperienza e dell'umore battagliero che ne ha ispirata l'estrinsecazione, per approfondire le ricerche e le idee che, anche dalla nostra parte, non rivelano sempre l'amore degli assoluti, sui quali solamente non si dovrebbe transingere.

Enzo Valli

Romanzi francesi

Continuazione dalla pag. 2.

renti di Marianne (piccoli borghesi tipici) e per il bestiale egoismo di Dumesnil (grande borghese, tutto artigli), Albert Ayguesparse ha una trattazione di inesorabile lucidezza: feroce. Ecco ciò che spiega la forza di questo bel romanzo.

Aldo Capasso

● La « National Conference of Christans and Jews » attribuirà quest'anno borse di studio per complessivi 45.000 dollari a coloro che parteciperanno quest'estate a 26 convegni di studi sulle relazioni internazionali presso 25 università e colleges degli Stati Uniti.

Tali gruppi di studio vennero istituiti nel 1941. Da allora vi hanno partecipato circa 7000 tra insegnanti e funzionari di amministrazioni locali.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 26 - ROMA, 27 GIUGNO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

Studi universitari

PROFESSIONE E SCIENZA

Poichè, molto opportunamente, il Ministro della Pubblica istruzione ha invitato il Consiglio Superiore a formulare le norme per scindere le due funzioni, ora indistinte, professionali e scientifiche, che devono essere espletate dalle Università; quale vecchio insegnante, che ha avuto occasione di occuparsi di siffatti problemi fin da trent'anni addietro, ai tempi della «riforma Gentile», mi permetto di esporre alcune riflessioni, e di rinnovare alcune proposte. Per motivi di chiarezza, di spazio e di competenza, prenderò in esame le Facoltà di Lettere e Filosofia e quelle affini.

1. — Gli studi di I grado, ossia per il diploma professionale, in quanto i corsi da seguire sarebbero numericamente limitati (di fronte a quelli del quadriennio attuale), mentre non includerebbero la stesura di una tesi, potrebbero richiedere un solo triennio; mentre non è supponibile che gli studi di secondo grado, per la laurea scientifica, possano richiedere meno di un ulteriore biennio. I corsi di primo grado, per il loro programma assai esteso, dovrebbero essere per lo più biennali, ed anche triennali, per le materie fondamentali della Sezione prescelta. Non dovrebbe venire iscritto ai corsi di II grado, chi non abbia raggiunta una media elevata negli esami di I grado; non essendo supponibile una possibile razionale specializzazione scientifica, da parte di chi non possieda una buona preparazione generale.

2. — Pare ovvio che i corsi impartiti non possano essere «omnibus», ossia uguali per il I ed il II grado; perchè, per i diplomandi occorrono trattazioni di carattere propedeutico, informativo e generale; ed invece per i laureandi di carattere critico ed analitico, affrontante anche i problemi scientifici più ardui. Un corso di tipo unico sarebbe: o troppo tecnico e circoscritto per i diplomandi, o troppo generico ed elementare per i laureandi; i quali d'altronde, si troverebbero a dover risentire corsi dello stesso livello e tipo, di quelli già sentiti nel triennio di I grado. Pare conseguirne che: o ciascun titolare di materie comuni ai due gradi, dovrà ogni anno svolgere due corsi distinti (di due ore settimanali per corso, più le esercitazioni sorvegliate col concorso degli assistenti); o i professori di materie affini impartiranno a rotazione i corsi dei due tipi. Quanto ai titolari, la cui materia non faccia parte degli studi di I grado, essi potranno sdoppiare il loro corso in due, per discipline affini, o per due specializzazioni, per gli studi di secondo grado.

3. — Pare evidente che tutte le Facoltà di Lettere e Filosofia dovrebbero poter impartire i corsi di I grado, e concedere il relativo diploma; ma invece ritengo utile che il Ministero riservi i corsi di II grado a quelle sole Facoltà che dispongano di un maggior numero di titolari per le specializzazioni, che siano affiancate dalle altre Facoltà in cui il discente possa scegliere le materie complementari per il suo «curriculo», e che esercitino in centri cittadini più ricchi di mezzi di ricerca (biblioteche, archivi, musei ecc.).

4. — L'aver ottenuto il titolo di dottore, alla fine degli studi di II grado, dovrebbe costituire elemento preferenziale, ma non esclusivo, per ottenere le cattedre nei corsi superiori dell'insegnamento medio.

5. — Le esercitazioni dei discenti di I grado, dovrebbero attestare buona cultura generale, e attitudine didattica, ossia chiarezza di idee, e capacità di comunicarle ad eventuali allievi. Perciò esse dovrebbero essere svolte in pubblico dinanzi ai compagni, e se possibile, talvolta, di fronte ad una classe reale di studenti di scuole medie. Le esercitazioni di secondo grado, su temi inerenti ai corsi monografici seguiti, o su argomenti scelti col docente, o su capitoli della tesi di laurea in formazione, dovrebbero esplicarsi in forma di discussione col docente, e anche coi compagni: utile quest'ultima contingenza, per abituare alla collaborazione scientifica, alla critica cortese, e a difendere con fermezza, ma con senso di controllo, le proprie idee.

6. — Il concetto attuale di considerare campo chiuso ogni singola Facoltà (che d'altronde sono troppe numerose, a causa, o di veri duplicati, o di elevazione a facoltà di quelle che in realtà dovrebbero essere semplici sezioni o scuole, entro una facoltà) è dannoso in quanto impedisce al discente di conoscere, se non come autodidatta, discipline impartite in altre Facoltà, anche quando egli le ritenga utili per la sua specializzazione. Difatti numerose sono le interferenze fra discipline ora impartite in Facoltà distinte, e molti gli ausili che uno studioso di una Facoltà può trarre da alcuni corsi di altre. Quindi parrebbe logico, che al principio del biennio scientifico, il discente, che non accetti senz'altro uno dei *curricula* proposti dalle Facoltà, possa chiedere, giustificandone la scelta, di seguire, come complementari, alcune discipline di altre Facoltà (naturalmente col benestare del Consiglio della propria).

7. — Per il triennio di studi di I grado dovrebbero essere seguiti, superandone gli esami, tutti i corsi dichiarati fondamentali per la sezione prescelta secondo uno schema comune a tutte le università, senza possibilità alcuna di evasione, nè di riduzione della durata prescritta; ferma restando la facoltà di completare il proprio piano di studi, con un certo numero di corsi complementari. Inoltre all'infuori del numero delle materie obbligatorie e complementari, sia il discente di I grado, sia quello di II, dovrebbero poter seguire, con semplice attestato di frequenza e senza obbligo di esame, come facoltativi, quei corsi della propria, o di altre facoltà, ch'essi ritengano utili per la propria preparazione.

8. — Se in qualche facoltà continuassero ad esser impartiti corsi parzialmente monografici, per il I grado, l'esame dovrebbe invece riguardare tutto l'intero programma della disciplina (naturalmente divisa in parti per i corsi biennali e triennali). Eventualmente gli esami orali dovrebbero esser completati con prove scritte.

9. — Gli iscritti ai corsi di II grado, invece che con esami sui corsi, dovrebbero dimostrare la propria preparazione: coll'obbligo rigoroso di frequenza; collo svolgimento di parecchie esercitazioni scientifiche nelle materie per essi fondamentali; e colla redazione di una tesi di laurea di indole e pretese scientifiche. Per garantire dell'autenticità di questa tesi, e per renderne più valido il contenuto scientifico, il titolare del corso dovrebbe seguire personalmente e coll'aiuto dei suoi assistenti, le fasi della loro preparazione, esaminandone, nelle esercitazioni, alcune parti, e correggendo ed indirizzando la ricerca.

10. — Appunto perchè la tesi di laurea non dovrà più essere una inutile compilazione, ma il primo contributo

Continua a pag. 2.

Luigi Pareti

A.L.R. Du Cros - Tempio della Sibilla a Tivoli

SIMULACRI E REALTÀ

GLI EMILI E DOMENICO

Circa una ventina d'anni fa scrivevo in un mio libro queste parole: «Padre di marasma spirituale, almeno nel campo educativo è certamente Rosseau. Noi italiani gli opponiamo Don Bosco; Egli è il maestro formatosi a quella scuola della verità eterna: la scuola del Cristianesimo».

A queste parole seguiva un esame comparativo tra il protagonista dell'opera rousseiana, Emilio, e Domenico Savio, il giovinetto che in tre lustri di vita conquistò quella vetta che, per essere raggiunta, deve affisarsi con occhio che non trema.

A conclusione di quello scritto, aggiungevo: «Emilio, se per nostra disavventura dovesse vestire umana carne, sarebbe un vero flagello», e vedevo invece in Domenico, per dono di Dio, colui che avrebbe con la sua vita immacolata potuto svelare ai giovani un itinerario segreto, attraverso il quale si può giungere a Dio, senza lasciar alcun'orma nel fango.

Il mondo conosce mille sotterfugi per allontanarsi dalla sanità, per deformarne il significato, per alterarne il concetto. E ogni epoca ha lo stupido armamentario per collocare i santi in prospettive caricaturali. Congiungere ad esempio, sanità, misticismo e follia fu il luogo comune di certa psicologia, mentre a taluni spiriti cosidetti spregiudicati piace calunniare la santità rappresentandola come ossessiva pratica di devozioni, nelle quali anime inette ad affrontare la vita, a sostenere con virile coraggio le prove, a domarla, ad accettarne le ferite corrono a rifugiarsi. Che se poi ci si invita a piegar le ginocchia di fronte a figure in cui l'età ha ancora tutti i suoi colori nuovi e teneri, come quelli di un bocciuolo, allora il sarcasmo si fa compassione mista di irrisione per queste insipide larve umane, che non conoscendo il prezzo della vita, la barattano per una fuggitiva accensione di fantasia malata.

Evidentemente siffatti denigratori, disegnano il cuore umano su carta quadrettata o su un registro anagrafico, ed ignorano che l'uomo può restare sempre infantile, e come l'infante, egoista e crudele, credulo e pauroso, preda di ira, d'invidia, di «libido», durante tutto il corso anche di una lunghissima vita. E per contro, appena l'età della ragione si dischiude, prima che l'esperienza del vizio appanni lo sguardo, dirittura, fermezza, coraggio, possono essere conquistati e difesi con intransigenza eroica.

Quante volte comparando due coscienze morali, quella di un giovane e quella di un vecchio, dobbiamo constatare che il retto giudizio, appartiene al primo, mentre l'altro bamboleggia con sofismi, con cinismo, con ironie. Quante volte l'adulto batte per codardia in ritirata, mentre il giovane mette il suo onore a difendere la sua trincea. Tra il prezzo della vita e l'ideale, il giovane non accetta mercanteggiamenti; l'adulto spesso sì. La coerenza per il giovane è un respiro del'anima, per l'adulto talvolta essa è fastidiosa come l'asma. Pienamente comprensibile quindi il fatto di un adolescente, di un giovane che avendo esperimentato Dio nel cuore, a lui rimanga attaccato con la insofferenza, la dedizione, l'esclusivismo del primo amore. Tutto sta nel vedere chi arriva prima a prendere possesso dell'anima, se la virtù o il vizio, se Dio o Satana.

Un filosofo francese, il Le Senne, parlando dei Santi diceva: «Il Santo va sempre fino all'assoluto di se stesso». Sì, l'assoluto che ignora i patteggiamenti, le riserve, i compromessi, il trito delle abitudini, e la spirale caduca degli eccessi; l'assoluto che spinge a sorpassare i limiti stessi della natura, affinchè essa possa attingere lo scopo vero cui tende. Di sentimenti familiari a tutti, il Santo vuol fare l'uso più straordinario, e per dare ad essi tutta la loro potenza li accende al fuoco della verità cui crede. Questo è il messaggio del nostro intrepido giovinetto a tutti i cristiani, siano fanciulli o adulti o vecchi: giungere nella fede professata, fino all'assoluto di se stessi, fino al dono totale.

Parlo di messaggio, in un tempo in cui i messaggi o falsi o parziali ci provengono da tutte le parti, persino dagli astri, se è vero che oggi ci sono astrologi che, pur farneticando, sono ascoltati.

Nazareno Padellaro

SOMMARIO

A proposito di esami universitari

Quando un mese fa lessi un articolo di Silvio Negro (nel *Corriere della sera* del 1° maggio) che annunciava come possibile l'abolizione della famigerata sessione di febbraio, ma per introdurre al suo posto molteplici e quindi ancor più famigerate sessioni di esami, ne provai una ben dolorosa sorpresa.

Perchè, chi è nato per la scuola e non vive che per la scuola, abolirebbe, se mai, tutti gli esami ed aumenterebbe di gran voglia il numero delle lezioni e delle esercitazioni, per le quali soltanto la scuola esiste e vive. Da tutte le parti poi si riconosce che le frequenti occasioni di esami hanno già troppo allontanato gli allievi dalle aule e li hanno avviati alle appartate e improvvide preparazioni degli esami; e perchè allora non ci si decide a riportare alle due tradizionali le tre attuali sessioni e ci si decide invece ad accordarne quante mai altre salteranno in mente agli studenti «durante tutto l'anno»? Chi vedrà allora più in faccia uno studente se non a questi esami mensili, o addirittura settimanali e magari quotidiani? E che formazione potrà dare una scuola che mancherà del suo elemento fondamentale, cioè, la conversazione abituale e non occasionale tra docenti e discenti?

Lo so purtroppo che questa è la scuola che dalla gran maggioranza delle persone oggi si vagheggia: una scuola che non infastidisca con le lezioni e con le frequenze, ma si adatti sempre più ad essere una macchina di esami e di diplomi, e non abbia altre pretese nè metta innanzi altre idealità; lasci quindi il più possibile sgombra la strada per questa corsa affannosa al titolo, qualunque esso sia, meritato o non meritato, sudato o accaparrato, e conseguentemente fonte di onesto guadagno o anche causa di trista disoccupazione.

Ma che le famiglie — e non sono tutte, per fortuna — vogliono questo, passi, le condizioni della vita odierna sono tali che tutto si può almeno spiegare, anche se non si può tutto approvare; in alto loco, però, e nei giornali seri, non si favoriscano coi detti e coi fatti, anche se non si voglia con le intenzioni, le storture della civiltà moderna, altrimenti non ci sarà più scampo.

C'è però di peggio, perchè in un secondo articolo del Negro (nel *Corriere della sera* del 2 giugno) si dice che questa minacciata provvidenza degli esami «durante tutto l'anno» verrebbe proposta per obbligare, così, alla presenza in sede quei tali professori universitari che in sede non si vedono mai o quasi mai.

Ed io, fino a prova contraria, mi rifiuto di credere che questo sia il pensiero degli organi ministeriali perchè una cosiffatta proposta, oltrechè disastrosa per le sopraddette ragioni, e del tutto inefficace a sanare questa brutta piaga, sarebbe per di più offensiva nei riguardi di tutti quei professori che non hanno bisogno di stimoli e di ammonimenti per puntualmente assolvere al loro dovere.

Inefficacissima, infatti, sarebbe perchè, ammesso che ci siano dei professori poco scrupolosi, questi saprebbero trovare ancora il modo di fare ugualmente bene i loro comodi, e continuerebbero tranquillamente a gabbare il Ministero da cui dipendono e lo Stato a cui appartengono, come hanno cominciato a gabbarlo quando hanno dato la scalata alla cattedra ambita.

E sarebbe per di più offensiva, perchè solo gli onesti verrebbero umiliati da considerazioni che ledono il loro onore e verrebbero afflitti da disposizioni che, invece di giovare, nocciono alla scuola, a quella vera, per la quale essi si sono votati.

Ma possibile che non si veda a tutti questi guai un qualche altro rimedio più semplice e più efficace?

Se, per esempio, si crede che gli studenti siano gravati da un peso di lavoro non facilmente sopportabile, ebbene, anzichè (e sarebbe questa la provvidenza più provvidenzialmente redditizia perchè è da gran tempo noto che tutte

Continua a pag. 4.

Alberto Chiari

LA POLEMICA DEL BOCCACCIO

Dal 1934 data il lavoro critico di Guido Di Pino, lavoro che produsse via via importanti studi sul Pulci, sul Petrarca, su Giovanni Cavalcanti, sul Gozzano, fino alla pubblicazione, avvenuta nel 1952, dei due volumi «La figurazione della luce nella Divina Commedia» e «Linguaggio della tragedia alfieriana e altri studi».

L'ultimo libro del Di Pino (Guido Di Pino — La polemica del Boccaccio — Vallecchi - 1953) appare diviso in due parti: nella prima l'autore esamina le opere boccaccesche anteriori al «Decameron», nella seconda il «Decameron» stesso. Il primo capitolo del volume riguarda le «Rime» del Certaldese, nelle quali il Di Pino scorge una disposizione inventiva e un verso che esitano tra la lezione stilnovistica e quella del Petrarca. Osservazioni interessanti notiamo a proposito del Boccaccio poeta del mare, le quali ci fanno pensare a quanto il Di Pino stesso aveva scritto su Dante del mare ne «La figurazione della luce nella Divina Commedia»: tutta la tradizione dei poeti e pittori toscani, secondo il critico, è «terrestre», almeno fino a certe pennellate marine del «Purgatorio» dantesco e delle «Rime boccaccesche. Notevole è pure il richiamo ai numerosi dettagli realistici delle «Rime» stesse, nelle quali il genio dello scrittore va già maturando verso modi più conformi alla sua disposizione al reale.

Il «Filocolo», il «Il Filostrato», il «Teseida», il «Ninfale d'Ameto», «L'amorosa visione», «L'elegia di Madonna Fiammetta», il «Ninfale Fiesolano», oltre alla giovanile «Caccia di Diana», probabilmente primo esperimento poetico del Boccaccio, costituiscono l'oggetto di una attenta analisi critica da parte del Di Pino, il quale vi ritrova i principali temi che concorrono alla formazione del linguaggio boccaccesco (favola e racconto, cornice e dialogo, autobiografismo e allegoria). Ma nel «Filocolo», come nel «Teseida» e nel «Ninfale Fiesolano», il critico scorge soprattutto il difficile tema degli incanti giovanili. Le figure di Florio e di Biancofiore acquistano risalto, secondo il Di Pino, dalla separazione: più drammatica quella di Biancofiore, più elegiaca quella di Florio, la cui nota dominante è la malinconia, una malinconia che anticipa lo studio di Africo. Nel «Filostrato» il poeta disegnerà finalmente la poesia di una femminilità esperta e mobile, e nella riflessione amara di Troiolo sulle donne già scorgiamo un anticipo di quelle del polizianesco Julio.

Il colore cavalleresco del racconto, nel «Teseida», è per il Di Pino in funzione dell'intento erotico, perchè il centro di questo poemetto è una contesa amorosa per «Emilia bella col viso chiarito», una figura per la quale l'autore è condotto a pensare già alla polizianesca Simonetta e persino, in un punto, alla manzoniana Ermengarda. Ma la forma femminile più plastica ed ardita del Boccaccio ante-Decameron appare al critico la Mensola del «Ninfale Fiesolano», poemetto al quale egli dedica uno dei capitoli più lunghi del suo volume, e meritamente, perchè si tratta di opera assai importante nello svolgimento dell'arte boccaccesca, come bene rilevò Attilio Momigliano, per cui questo poemetto si allaccia, da una parte alla «Nencia da Barberino» del Magnifico, dall'altra all'«Ambra» dello stesso e alle «Stanze per la Giostra» del Poliziano.

Il «Ninfale Fiesolano» sembra al Di Pino maturato sopra le esperienze congiunte della «Caccia di Diana» e del «Ninfale d'Ameto»: «à della prima la proposta simbolica di una inviolabile legge, del secondo l'esempio di un personaggio silvano». Africo è costruito, secondo il critico, con la materia pensosa e malinconica di Florio e di Troiolo, mentre Mensola trascorre per tutto il libro con la solitudine di una creatura che non si è fatta mai interamente umana, e, ninfa silvestre trafitta da una esperienza umana, rimane sempre poeticamente fedele alla selva.

Ma il senso delle ultime ottave dell'opera è per il Di Pino nell'«accertamento di un volto evocato da un tempo favoloso alla storia» (sul volto di Pruneo, figlio di Africo e di Mensola, il critico scorge «la attesa di una giornata di operazioni umane»).

Tutti i personaggi delle opere boccaccesche anteriori al «Decameron», Florio e Biancofiore, Criseida, Arcita, Emilia, Fiammetta, Africo e Mensola, costituiscono pertanto per il Di Pino «un paesaggio di reali affetti umani», ed erompono dal tessuto delle finzioni romanzesche o epiche o mitologiche quali creature tutte viventi e passionali: «una liberazione anti-letteraria, implicitamente polemica contro le intenzioni culturali delle rispettive favole». Nell'opera maggiore del Boccaccio, nel «Decameron», appare compiuto al critico quel «trapasso inventivo dalla favola alla storia», che si era iniziato nelle opere precedenti, le quali già per il Momigliano erano «da considerarsi tutte come un avviamento al capolavoro» (anche il Li Gotti aveva parlato di una evoluzione artistica del Boccaccio rivolta alla conquista del reale); e «nel caso particolare tutto questo assume l'aspetto di un dissidio tra antico e moderno, tra medioevo e età nuova», di «una decisione in senso umanistico», che si rivela come «il punto di un personale confronto tra lo scrittore e l'età: la sua personale polemica».

Tale personale polemica boccaccesca si manifesta soprattutto per il Di Pino nella premessa alla quarta giornata, come nel proemio e nella conclusione del libro. La premessa alla quarta giornata, nella quale l'autore si dà a confutare il «rabbioso spirito» dell'invidia è spia di amare accuse mosse al capolavoro boccaccesco, le quali riflettono, secondo il critico, un senso di diffuso disagio.

Altra accusa, a quanto ci fa sapere la stessa premessa, contesta al Boccaccio la veridicità dei fatti narrati, ed essa è vigorosamente controbattuta dall'artista anche nella «conclusione» dell'opera. Nel «proemio» poi il Di Pino scorge, chiaramente individuato un mondo di personalità represse, perchè le pagine del «Decameron» si tendono sotto due forze divergenti: l'energia passionale dei protagonisti da una parte, la tradizione arcaica degli ambienti dall'altra, nella quale ultima possiamo individuare «il freno e il peso di insopportabili convenzioni morali», che ostacolano appunto quella prorompente energia.

La più dichiaratamente polemica di tutte le novelle tragiche del «Decameron» appare al Di Pino quella di Ghismonda e di Guiscardo, che non senza ragione è collocata subito dopo la introduzione alla quarta giornata». «Amor può troppo più che nè voi nè io possiamo», dice Guiscardo a Tancredi che gli contesta l'oltraggio fatto alla figlia, e sono parole che hanno il rigore di un enunciato, in quanto «aprono il conflitto tra ciò che gli amanti hanno deliberatamente accettato e il giudizio di chi, muovendo dall'esterno, ritiene gran follia quell'amore e argomento di giustissimo sdegno».

Polemica che riafferma la validità degli affetti contro la volgare opinione; è questo per il Di Pino il punto più dolente del complesso congegno del «Decameron». Ma, accanto a tale polemica, il critico nota anche quel continuo «intento nobilitante della scrittura», che soprattutto egli vede manifesto nella scena della morte di Ghismonda, tutta in «una luce di dignità che è riscatto».

Altre novelle esemplari del «Decameron» appaiono al critico quelle di Cimone e di Nastagio degli Onesti, che rappresentano la «liberazione ultima dell'intelligenza e dell'arte boccaccesca dai miti della cultura medioevale», così come i drammi della passione (novelle tragiche) e dell'intelligenza (novelle di Guido Cavalcanti, di Ser Ciappelletto, di Martellino) sono la testimonianza di una «ideale rivolta contro i limiti della convenzione e dell'ossequio», di un «rifiuto della società arcaica». La struttura del personaggio di Cimone rammenta per il Di Pino quella del personaggio di Ameto, ciò che già notò acutamente, nella sua monografia boccaccesca, il Grabher, per il quale «ciò che là era stato soffocato da simboli, qui si sviluppa in un campo paramente umano». Tutta la prima parte del racconto si accentra sul valore operante della bellezza e non vi è in essa ancora azione, ma questa incomincia solo dalla trasformazione del profilo di Cimone, dal suo uscire da un tempo primordiale della memoria verso l'acquisto di una più propria saldezza: Cimone entra qui «nel mondo dei grandi amanti del Decameron».

Tempo antico è, nella novella di Cimone, «l'età primordiale chiusa in lui», in quella di Nastagio il mito ammonitore della caccia infernale»; in questo nuovo simbolismo scorge il Di Pino il punto di contatto fra le due magistrali novelle. Anche se il Boccaccio ha attinto largamente, nella novella di Nastagio, e precisamente nella dipintura del paesaggio, al canto XIII dell'Inferno e al XXVIII del Purgatorio tutto nuovo vi è il «rapporto tra caccia e paesaggio», perchè la prospettiva della scena è dal Boccaccio avviata «all'approdo di una regione fisicamente certa». L'intelligenza dello scrittore si libera pertanto «dal sentimento arcaico della visione».

Dall'analisi di queste, come di altre novelle del «Decameron», il Di Pino giunge infine a determinare, nell'ultimo capitolo della sua monografia, l'inclinazione boccaccesca a uscire da uno stato d'eccesso — tragico o comico — la quale non è se non aspirazione istintiva della sua indole: «tutta la compagine del Decameron», in sostanza, «costituisce un atto di liberazione da una lunga tragedia». Già quel «largo» solenne con cui si inizia il libro ci dà l'esatta misura «per valutare il significato di quella energia che erompe dalle novelle». Quel sentimento di paesaggio lieto e sano, che contrasta con lo squallore della città appestata, si fissa, là come altrove, «in notazioni di politezza e d'ordine», «in un sentimento di studiata armonia», e «questo geometrico immaginare è spia di una norma di proporzione fantastica», che è quasi denominatore comune ai varii tipi di novelle. Quello del Boccaccio è per il Di Pino «un mondo di pensieri ordinati» (e il critico ricorda qui le novelle di Landolfo, di madonna Beritola, del conte di Anguersa, tutte indicative di quella unitaria ispirazione lirica dell'autore, che per il Sapegno è da ricercare nella «umana, cordiale e libera moralità» del Boccaccio, e che per il Petronio è invece prodotta «dall'essere sempre un medesimo spirito a giudicare quei fatti»); tale mondo poetico si documenta soprattutto nel gusto cortese e tragico di certe novelle, come nel gusto beffardo di altre, tese, sia le prime che le seconde, verso lo acquisto di una media intonazione di scrittura, nella quale il critico scorge la maggiore novità del Boccaccio.

La presente monografia del Di Pino, risolvendo con una intelligente formula il problema della unità artistica del «Decameron», problema implicito già, seppur non risolto, nelle interpretazioni del Croce e del Momigliano, rappresenta dunque sostanzialmente l'estrema, felice punta di quella recente critica boccaccesca, che conta nomi quali quelli di Umberto Bosco, di Vittore Branca, di Mario Fubini, di Natalino Sapegno.

Bruno Lusardi

“RIFLESSIONI„ DI BARRAULT

E' uscito in questi giorni, coi tipi del Sansoni, la traduzione, dovuta a Glauco Natoli, delle *Réflections sur le théâtre* di Jean-Louis Barrault. Un libro importante: un prezioso contributo alla letteratura teatrale. La sua confessione. La sua inquieta esperienza. Il suo grande amore per il teatro. Quanti sacrifici superò il giovanissimo Barrault per arrivare ad essere un degno attore: cioè un nobile servitore della Parola. E quanta umiltà nell'avvicinarsi alla immortale «parola» dei classici. Entrato, molto giovane, alla *Comédie Française*, non si ritenne un arrivato; varcò l'illustre soglia tremando (in una pagina in cui le parole palpitano commosse, ci dice che la prima volta che si presentò, chiamato, ai dirigenti dell'illustre Teatro, scoppiò in pianto): «ricominciai la mia vita»: «ripartivo da zero».

Già sulla soglia del libro troviamo parole degne d'essere conservate nella nostra memoria. «Il teatro è l'arte dell'effimero (...): è il simbolo stesso di tutte quelle morti successive, che giorno dopo giorno seminiamo per la strada». Troviamo acute pagine sull'arte del Mimo: quest'arte dell'armoniosissimo silenzio. Ma a noi interessano, in modo particolare, quelle sull'arte del verso. (E dovrebbero leggerle e meditarle quei facili e molto disinvolti dicitori che leggono con malinconica grossezza la poesia...). Quanto amore verso la Poesia dimostra Barrault. «Lo studio della poesia è un esercizio prezioso per gli attori» — «Una compagnia deve poter dare spettacolo di poesia pura. Ma tutto deve esser saputo a memoria e senza l'aiuto di alcun testo scritto. E la successione delle poesie non deve fare una serie spezzata, ma un Tutto, e questo Tutto è di una potenza poetica eccezionale». Sottolineata l'importanza dei classici. «Un classico è come un tesoro nascosto. Il cuore vi è dissimulato dietro tanti strati di vernice, tanti colpi di lima che vi si penetra solo con la pazienza, per infiltrazione; ma una volta che ci si è, o che per lo meno si crede di esserci, si scoprono ad ogni istante ricchezze abbaglianti. Le risorse ne sono abbaglianti». — «Ma quanta abnegazione esige! Come è una lotta a morte tra la passione e il gusto! Come bisogna sempre aggiungere a se stessi, per rimanere padroni della situazione!». «Il repertorio classico è anzitutto *nutrimento*. Una vera compagnia dev'essere capace d'interpretare il teatro classico». «Il classico è prima di tutto una scuola di *stile*». «Il classico ci costringe ad abbandonare il *naturalismo* e ci costringe a rimaner *veri* in un certo tono». — «Il classico si caratterizza inoltre per le sue qualità di condensazione, di *densità*, Come quando si fraziona un quadro d'autore antico, diciamo Carpaccio, e si studiano i particolari: ogni particolare è denso, Parimenti ogni battuta classica è piena. Ogni parola ha il peso buono. Parallelamente a questa densità, fonte d'arte, il classico insegna l'*economia*. Utilizza il minimo di mezzi per il massimo di rendimento, perchè vive in profondità. Grazie alla giustezza del tono, grazie alla densità, grazie alla profondità, grazie all'economia, il classico resiste al Tempo».

Per capire questo intelligente amore verso i classici bisogna leggere anche il saggio che il Barrault ha dedicato alla *Phèdre* di Racine. (*Phèdre de Jean Racine, mise en scène et commentaires de Jean-Louis Barrault*, éd. du Seuil; Paris). In questo attentissimo volume ha spicco la chiarezza di Barrault: la sua intelligenza; e, anche, la sua rara cultura. «Chi si occupa oggi di Racine non può in nessun modo trascurare gli studi consacrati da Barrault al grande tragico dell'Epoca classica», G. Natoli.

Anche questo saggio contiene parecchi insegnamenti per la lettura della poesia. E quanti insegnamenti, quanti ammonimenti per gli attori; anche per i «grandi», o che tali si presumono. Che lavoro di scavo, d'implacabile speleologo nella profondità dell'insigne testo ha compiuto B. Si è, anzitutto, documentato storicamente, leggendo sull'argomento tutto quanto era possibile leggere. (Mesi e mesi d'amorose letture). Ha, come lavoro preparatorio, attentamente considerato «les remarques critiques que l'on fait généralement à propos de *Phèdre*: artistiques, moraux, religieux, historiques». Ha cercato poi, e per più vie di penetrare nel segreto del lavoro del poeta. E' mirabile il rispetto al testo classico di B.: «Tout véritable artiste qui crée souffre. C'est l'enfantement dans la douleur, c'est le martyre. Il crée sur prix de déchirants efforts».

Quante annotazioni dense, in molte direzioni, troviamo in questo saggio. «Savoir quelque chose c'est avoir oublié cette chose et l'avoir en soi retrouvée». Insiste. Spiega meglio. «Par l'étude on approfondit la chose on la *connaît*». — «La représentation est un événement. C'est le moment essentiellement poétique; le moment où a lieu la cristallisation, la synthèse; le moment où grâce à la dernière goutte apportée par la présence du public le précipité chimique apparaît. La représentation est un acte d'amour: on donne, on se donne, on échange et on communie».

Con quanta armata sottigliezza entra nel palpito dell'*alessandrino* raciniano. Cerca di carpire — per ricostruirlo — il segreto del suo respiro: la sua musica. Racine è stata la sua grande scuola: il testo del suo cuore e della sua voce. («Racine est le plus musicien de tous les dramaturges français. *Phèdre* reste la plus musicale de ses oeuvres»). — «L'alexandrine est fondé sur le Nombre. La façon de dire cet alexandrin ne correspond pas non plus à la façon de parler ordinaire: c'est une diction rythmée par ce Nombre». Ne studia gli elementi costituitivi. Avevo letto in un volume ben paginoso e tranquillo di certezze, che nel XVI secolo l'*enjambement* (nell'alessandrino) non esisteva (e non sarebbe stato tollerato); ma l'attentissimo Barrault, che ha letto e riletto, sillabato e risillabato, mormorato, pianto e cantato il grande testo raciniano, ci sottopone due casi d'*enjambements*: v. 423 («*J'ai perdu dans la fleur de leur jeune saison, — Six frères...*») e v. 1445 («*Mais tout n'est pas détruit ,et vous en laissez vivre — Un...*). Insomma sono sottilissime le osservazioni del B. sul verso maggiore della poesia francese. E noi che abbiamo letto attentamente l'opera classica del Grammont (*Le vers français*) ci siamo persuasi della lucida intelligenza, della soda cultura, del grande attore francese.

Non si finirebbe più di citare. «L'état lyrique est un élargissement général de la pensée et des sensations». Poesia è Numero. «Racine, en composant *Phèdre*, a obéi aux exigences du Nombre et de la pure Géométrie. Les vertus essentielles d'une oeuvre classique sont la Mesure et le Dessin».

E i classici insegnano anche la *semplificazione*. E Barrault sottolinea con penetrante amore questa semplificazione. Un fecondo insegnamento che vale per gli attori. Ma vale anche per gli scrittori. Semplificare per raggiungere un interiore arricchimento. «Pour enrichir son personnage, il faut, il faut, il faut constamment simplifier». Considerate la forza perentoria di quel triplice «*il faut*». E subito ammonisce certi superficiali. «Et simplifier n'est pas commode». Forse i superficiali non hanno capito. Hanno magari sorriso, ma non hanno capito. O hanno capito a rovescio. Barrault allora adagia la sua insistenza in una maggiore: «Simplifier n'est pas effacer. Si l'on efface trop, les angles s'arrondissent et le jeu devient gris. C'est remplacer par du plus simple, du plus net».

Ci duole di non poter oltre citare. Ci siamo accontentati in questo rapido articoletto di sottolineare la rara intelligenza, la strenua devozione alla parola della Poesia di Jean-Louis Barrault.

Carlo Martini

● Il ciclo di conferenze dantesche promosso dal Comitato di *Milano* e dedicato alla lettura e al commento di tutti i 33 canti del Purgatorio, si è concluso il 30 marzo con un discorso riassuntivo del prof. Gino Cappelletti. Il corso ha avuto grande successo.

● Un folto e scelto pubblico ha ascoltato a *Prato* la conferenza del prof. Amerigo Bresci su «I mercanti pratesi del '400 in Dalmazia».

● Un ciclo di conferenze sulle principali figure del nostro Risorgimento è stato inaugurato a *Venezia* dal prof. M. Ghisalberti, che ha rievocato Massimo d'Azeglio.

DUE VOLUMI DI RACCONTI

Di Milena Milani un nostro amico dette una volta un curioso giudizio, paragonandola ad Anna Magnani, non sappiamo se per certa vaga rassomiglianza esteriore o per una affinità di temperamento artistico; giacchè anche la Milani è di quelle scrittrici che sogliono definirsi istintive, e in questa accezione non si sa mai quanto ci sia di lode o di biasimo o di pura e semplice costatazione, tanto vero che si aggiunge, quasi a sottointendere intemperanze o escandescenze (di pagina, si capisce), che tanto più artista la Milani si rivela quanto meglio raffrena o regola quelle naturali qualità.

Se dunque, come dicevamo, la definizione insinua un sospetto di critica, ecco a smentire la critica il volume di racconti Emilia sulla diga, *recentemente pubblicato dalla giovane narratrice (Mondadori editore, Medusa degli italiani). Anche in questi racconti una lettura superficiale farebbe pensare a certe doti d'istinto generosamente effuse; eppure come la scrittura s'è fatta più sorvegliata, quanto quell'istinto è calcolato e quanto ne guadagna la suggestione della pagina. Vorremmo suggerire un nome, non sembri troppo arrischiato: quello della Mansfield. Vedete il racconto «Il bambino sulle nuvole», e il giuoco dei sentimenti (e dei risentimenti) che si cela dietro quel dialogo giuocato sul racconto da scrivere; oppure «La fotografia», dove un ritratto comanda impulsi e gesti ai due personaggi, o «Le luci negli occhi», dove la situazione sentimentale viene chiarita, e veramente illuminata, da un motivo esterno. Le citazioni potrebbero continuare. Viene a mente, ripetiamo, quella tecnica particolare alla Mansfield, d'appoggiare a un oggetto apparentemente fuori del racconto la chiave e il significato di esso (l'albero di pero in* Felicità*). E da tutto l'insieme dei racconti si ricava il ritratto d'una gioventù inquieta e disarmata, candida e affettuosa, nonostante la spericolatezza di cui si compiace (o è vittima), che ci pare un'altro notevole risultato della Milani. Per la quale questi anni di silenzio dall'ultimo e un po' disuguale suo romanzo,* Storia d'Anna Drei, *datato al 47, non sono inutilmente trascorsi, se oggi ella può offrirci con* Emilia sulla diga, *una prova di maturità e di durata narrativa, anche se volentieri avremmo visto fuori della raccolta quelche racconto dove l'ambizione non è sufficientemente sorretta dalla felicità della scrittura.*

Anche un volume di racconti è quello di Dino Buzzati: Il crollo della Baliverna, *pubblicato da Mondadori nella collana dei Grandi Narratori. Strana e sinora disuguale collana: dove spesso i narratori son prosatori (eccellentissimi, comunque), o scrittori presenti con ristampe di libri ai quali in particolare non crediamo sarà legata la loro fama; e d'altri viene il sospetto che siano grandi narratori solo a metà se poi alcuni loro libri appaiono in questa collezione ed altri sono ristampati nella Medusa. Che oggi resta un poco la collana cadetta, di serie B, tanto per usare un gergo sportivo; e se la Milani mostra tutte le carte in regola per aspirare ai primissimi posti della classifica, Dino Buzzati nella serie A degli scrittori italiani ha dal suo canto tutte le carte in regola per la lotta dello scudetto.*

Il lettore ci scuserà se ci siamo per un momento serviti d'un linguaggio inconsueto che forse dentro di sè egli avrà già adottato, di fronte alle due collezioni; come avrà capito che da questo discorso resta fuori la personalità di Buzzati ch'è uno dei più autentici, dei più forti e singolari narratori italiani. E questo libro recentissimo ci sembra tra i suoi più felici, e insieme quello che potrebbe sfatare un'altra leggenda; alludiamo al kafkismo di Buzzati. A volte la critica è comoda; trovata un'etichetta a un autore sarà bravo chi riesce a revisionare per lui posizioni e definizioni. L'angoscia di Kafka è disperata e cupa; in quella di Buzzati, di là da certa impalcatura d'incubo che forse ha facilitato l'equivoco, c'è come un'ansia religiosa, un segno più concreto del divino. Si legga quel bellissimo racconto ch'è «Un cane che ha visto Dio», oppure «Il delitto del cavaliere Imbriani», o «Autorimessa Erebus» o «Gli amici» o «La bambina dimenticata»: e se proprio è d'obbligo un nome, per certa scarnificazione di sentimenti e vicende, per certo gusto del brivido del soprannaturale o degl'istinti selvatici, noi penseremo più volentieri all'inglese Saki. La prosa di Buzzati è precisa e nitida, di memoralista più che di lirico, eppure con quanta semplicità di mezzi egli riesce a concentrare intorno alle sue storie un alone di poetica e suadente suggestione; e certa immobilità (o monotonia) di temi, ch'è poi il segno del narratore di razza, come va affinandosi di tappa in tappa, di volume in volume, sì da rinnovarci ogni volta più intensa l'emozione d'avvicinarci a un mondo che nella nostra narrativa ha una sua particolare e quasi isolata fisionomia.

Ed ora al lettore che ci ha seguiti sin qui vorremmo raccomandare una cosa: di cercare e di leggere i libri di cui si è parlato. Si dice che la raccolta di racconti non interessino o si leggono poco: ecco, con la Milani e Buzzati, un'ottima occasione per comporre una frattura (o dissipare un altro equivoco): dal nostro canto, noi auguriamo loro il più schietto successo.

Michele Prisco

Studi universitari

PROFESSIONE E SCIENZA

Continuazione dalla pag. 1.

scientifico di un giovane studioso, essa meriterà di essere trattata, dalla Commissione di Laurea, con tutta la serietà, severità e giustizia, che devono caratterizzare i giudizi di opere scientifiche. La discussione pubblica della tesi non dovrebbe dunque essere nè breve, nè con un solo relatore, nè limitata ad una serie di giudizi sommari; ma dovrebbe dar modo al laureando di difendere liberamente le proprie idee, e a ciascuno dei membri della Commissione di intervenire nel dibattito.

Luigi Pareti

UN ATTORE PARLA
DI T. S. ELIOT

Da studente non mi ero ancora accostato ad Eliot, ma quando gli fui presentato conoscevo bene la sua poesia e la ammiravo. Ero dunque pieno di curiosità di vedere com'era. In quel salotto di Bloomsbury si incontravano spesso dei poeti: T. Sturge-Moore, dalla barba bianca; James Stephens, che sembrava un personaggio di fiaba celtica e che non cessava mai di parlare; il giovane Stephen Spender, timido e superbamente bello; W. B. Yeats, dallo sguardo freddo e profetico, dalla folta capigliatura e dalla voce cantante. Tutti questi uomini avevano l'aspetto di poeti: rispondevano cioè all'idea che generalmente ci si fa dei poeti.

Ma Eliot non era per nulla così. Pareva l'opposto di un rivoluzionario; e non bisogna dimenticare che, pur essendo le sue idee per molti rispetti tradizionali, egli stesso ha detto che nella vita di una nazione nulla è più importante della scoperta di una nuova forma di verso. Mentre tutti quegli altri poeti erano romantici, Eliot non era romantico affatto. Essi appartenevano ad una tradizione che era stata tanto a lungo romantica che il romanticismo, e perfino la rivolta, erano divenuti convenzionali. Eliot si era recentemente proclamato monarchico in politica, classicista in letteratura, e anglo-cattolico in religione. Credo che più tardi abbia rimpianto questa definizione alquanto sommaria; ma essa sta ad indicare ciò che cerco di dire: e cioè che egli era diverso, poichè sembrava conservatore, mentre gli altri erano ribelli e rivoluzionari pur essendo in realtà conformisti.

•

Il suo aspetto dava quest'impressione appena egli entrava in una stanza. I modi riservati, il lieve inchino, l'abito convenzionale, le opinioni prudenti e quasi diffidenti, il modo preciso di parlare, l'attenzione con cui ascoltava, la sua nobile cortesia — tutto questo era assai lontano dall'atteggiamento di un pontefice della letteratura. Non si poteva somigliare meno ad un capo-scuola; e non era infatti il capo di una scuola. Egli era sè stesso; e la sua influenza, per quanto immensa, era incidentale. Egli aiutava sempre i giovani poeti ad essere sè stessi.

Ma al primo incontro non era possibile indovinare che egli era l'autore di « The Waste Land », con la sua violenza e la sua ironia; o di « The Hollow Men », col suo profondo senso di tragica futilità. Si poteva dedurre la rassegnazione di « Ash Wednesday », ma non la passione di « Gerontion ». « Un buon parrocchiano », mi disse una volta un critico di Eliot, in tono di scherzosa denigrazione. Ebbene sì, Eliot era proprio un parrocchiano all'epoca in cui lo conobbi, e, per citare il suo autoritratto, i suoi lineamenti erano notevoli per il loro « taglio clericale ». Ma non era questo che io ricordavo: ricordavo la straordinaria luminosità e la penetrazione dei suoi occhi.

Ascoltandolo leggere una delle sue poesie erano evidenti sia la sua mente umile e filosofica che il suo spirito profondamente contemplativo; e quando dico che Eliot stesso assomiglia molto alla sua ultima poesia, rendo omaggio alla sua sincerità di uomo e di artista. Egli non cade mai nel facile errore di cercar di scrivere al di là della propria esperienza. Preferirebbe non scrivere affatto piuttosto che « riscaldarsi » per una poesia che non sia assolutamente necessaria. Molto di « Four Quartets » e quasi tutto di « The Cocktail Party » e di « The Confidential Clerk » è deliberatamente prosaico; o piuttosto, la poesia è nell'insieme e non nelle parti: è sotto la superficie. Solo quando si è lasciato il teatro ci si rende conto che ciò che si è ascoltato è un discorso foggiato; ma foggiato a scopo drammatico e non a scopo lirico.

Ho usato la parola « deliberato », ed è una buona descrizione di Eliot, come uomo e come artista. Egli è un lavoratore lento, perfino lentissimo. Ma quando dico che scrive e pensa con cura scrupolosa, esitando, rivedendo, cancellando, non voglio dire che egli abbia un cervello lento. Voglio dire soltanto che è supremamente coscienzioso; che è conscio della sua privata e pubblica responsabilità. Deve sapere, naturalmente, che tutto ciò che egli dice o scrive diviene preda di discussione, non solo qui ma anche in America dove è nato, e dove si è formata tanta parte del suo gusto e della sua tecnica letteraria. Ma sarebbe errato immaginarlo come una specie di profeta secolare, che distribuisca, poco a poco, la sua saggezza ad un mondo in attesa. Non avrebbe mai accettato l'opinione di Shelley che i poeti siano i misconosciuti legislatori dell'umanità. No, il suo senso di responsabilità è verso il mondo che egli volge in poesia, il lavoro che egli si prepara a criticare, la verità che egli cerca di definire.

Qualche anno fa stava scrivendo un libro intitolato « Notes towards a Definition of Culture ». Si noti l'esitazione del titolo: e quando gli chiesi quanto sarebbe stato lungo il libro mi rispose: « Oh, enormemente lungo; quasi 150 pagine ». Era questo il suo standard di prolissità.

Si può pensare che un uomo che ha dato tanta materia di discussione sia stato spesso tentato di spiegarsi. Qual era, esattamente, la tesi di « Cocktail Party »? E in « Murder in the Cathedral » Becket ha mai realmente vinto il Quarto Tentatore? In «Family Reunion» Harry Monchensey ha veramente buttato in mare sua moglie? O crede soltanto di averlo fatto? Se questi problemi sono stati lasciati aperti, credo sia perchè sono problemi letteralmente aperti. Eliot non ha creduto di poter onestamente dare una risposta più esauriente. Quando interpretavo la parte di Becket sentivo di non dover lasciare dubbi nella mente del pubblico circa la sconfitta del Quarto Tentatore; ma si trattava di una necessità teatrale, e la necessità teatrale richiede una chiarezza che potrebbe sembrare molto cruda se confrontata alle sottigliezze della mente di un poeta. « Sono sicurissimo », gli dissi una volta, « che Harry Monchensey ha fatto annegare sua moglie ». « Davvero? » mi rispose, « ho sempre desiderato di assolverlo ». Ciò dimostra come Eliot sia distaccato dai suoi personaggi.

Benchè Eliot sia sempre stato affascinato dal dramma — e specialmente dal dramma Elisabettiano e Giacobita — pure ha dovuto pazientemente acquistare la tecnica teatrale. Tutte le sue opere teatrali sono giunte alla loro forma definitiva attraverso numerosi abbozzi, ed ogni abbozzo è stato accuratamente discusso con il suo produttore, Martin Browne. Eliot ritiene che ogni importante opera letteraria sia il prodotto di molte menti ed influenze; che un intero periodo possa fiorire in una sola poesia.

E questa è una ragione per la quale egli è tanto generoso del suo tempo e del suo consiglio. Infiniti studenti e poeti hanno salito le scale del suo piccolo ufficio della casa Faber e Faber — perchè Eliot è editore, oltre che poeta. Qui, accanto ad una tazza di tè, egli discuterà il valore di un manoscritto, e lo discuterà in modo che la sua critica sia, generalmente, un incoraggiamento. Qui darà ai suoi colleghi il dono di una opinione che sarà una sicura guida al merito, anche se sarà una guida meno sicura alla popolarità.

•

Ma quando entrò nella ditta Faber e Faber non vi entrò come consulente letterario. In un saggio contenuto in un volume celebrante i suoi sessant'anni, Frank Morley definiva le sue attività di quei primi tempi: « Era un gentiluomo; era un letterato; era paziente; andava d'accordo con gente difficile; aveva fascino; ed era stato uomo d'affari ».

Sono queste le qualità che fanno di lui un eccellente presidente, come posso attestare che egli è, dopo essergli stato accanto nelle riunioni di comitato dell'Alliance Française. Non credo che Eliot sia molto cambiato in quarant'anni. La sua conversione al cristianesimo ortodosso è stata una crisi — e una crisi di specie importantissima — ma ha arricchito e approfondito la sua personalità: non l'ha alterata. Ha continuato a poter scrivere al « Times » in difesa del formaggio di Stilton; a considerare « The Speckled Band » come una delle grandi novelle della lingua inglese, ad abbellire i suoi « Quartets » con una parola rubata a « The Hound of the Baskervilles ». (« I cattivi poeti prendono a prestito », scrisse una volta, « i buoni poeti rubano »). Ha ancora potuto scrivere un incantevole libro di poesie sui gatti. Ha continuato a far collezione di ombrelli. Il lato più lieve della personalità di Eliot, illustrato da un riso particolarmente ricco e ironico, è tutt'uno con la sua serietà, così come la sua maturità — ha sessantaquattro anni — è tutt'uno con la sua giovinezza. Si guardi una sua fotografia di quando aveva trentacinque anni e lo si guardi com'è oggi. Vi è pochissima differenza. Deve esser stato un giovanotto vecchio, come ora è un anziano giovanissimo. E se ora appare più rispettabile che interessante, con l'Ordine al Merito e il Premio Nobel e le lauree ad honorem di molte università famose, lo si deve al fatto che, pur nelle sue poesie più personali, ha saputo come parlare per il suo secolo.

Robert Speaight

PIETRO MELECCHI
O DEL COLORE ARCHITETTONICO

La pittura di Pietro Melecchi parte da Trieste. Se infatti il pittore bolognese, che da qualche anno ha trovato la stanza ideale a Roma, non era digiuno di pennelli quando il suo curricolo di docente lo portò nella città adriatica, è cosa certa tuttavia che solo qui a Trieste egli s'incontrò con la sua pittura e la sua più vera vocazione. Era il 1945 e alla galleria che porta il nome della città, Melecchi espose due o tre lavori per una collettiva che poteva sommergerlo nel grande numero degli artisti partecipi. Ma a chi seppe vedere, egli, per quanto nuovo e ignoto ai più, non passò certo inosservato. E se esser primo, o tra i primi, a segnar la nascita d'un nuovo artista costituisse qualche merito, chi ora stende questa nota potrebbe anche rivendicarlo.

C'era in quelle prime opere l'accenno a una visione romantica alla Carrà, ma più ancora uno spontaneo impulso a quel limpido intuito e a quel casto impossessarsi delle cose ch'è la prima religione di Giorgio Morandi. Ma era anche chiaro che Melecchi non intendeva plagiare Morandi nè rifare Carrà, ma che prendeva del loro linguaggio quanto gli era necessario per esprimere l'intimo individuo sentire. Un inizio sicuro, una promessa ch'era già una conquista.

E la primavera del '46 Melecchi tenne a Trieste la prima personale. C'è ancora all'ombra di San Giusto chi ricorda quella personale come la mostra della « Stufa »; appunto perchè il dipinto in cui figurava questo motivo, era il pezzo migliore forse, e insieme quasi il simbolo di quella mostra. L'umile oggetto domestico divenuto protagonista e « persona » del quadro. Così come gli orci le cuccume e le bottiglie di Morandi. L'oggetto non rinnegava la sua specifica esistenza e insieme saliva a metafisica rappresentazione. Comunque, con spirito proprio e proprio colore, la partenza dal grande bolognese, ora quasi invisibile, era in quel tempo dichiarata.

Ma venne poi la seconda personale del '47. Dove il nostro pittore non rinnegava certo la via già segnata ma dove tuttavia più di qualcuno di noi temette un avvicinamento alla cifra. Non ne era tanto la similarità dei motivi la causa, quanto invece un momentaneo arresto sulle posizioni espressive raggiunte. Melecchi ci parve un po' allora il bravo e promettente alpinista che guadagnata una prima onorevole quota dichiari soddisfatto: *Hic manebimus*. E chi in arte s'arresta, lo sa ognuno, torna indietro.

Non ne era nulla. E due anni dopo, a Roma e Milano, Pietro Melecchi lo dimostrò anche ai ciechi. E' nell'animo del nostro artista stesso la garanzia sicura contro ogni deprimente ristagno. C'è un bisogno di lirica elevazione, in Melecchi, e di rarefatte quote che lo difenderà sempre da qualunque manierismo. A Roma e a Milano nel '49 aveva con maggior vigore concentrato le sue semplificazioni formali, aveva raffinato la sensibilità del colore.

Pareva non sarebbe andato più oltre. Egli stesso aveva dubitato dei risultati ulteriori. L'ultima personale di Roma per un attimo non fu sospesa; e furon gli amici che quasi gli forzaron la mano ad aprirla. E fu una mostra che attirò e sorprese la città intera, mostra davanti alla quale l'uomo comune e l'uomo raffinato si sentivano presi dal medesimo entusiasmo; fu essa, la parola non è eccessiva, un autentico trionfo. Ebbene, quella gratissima sorpresa, quell'entusiasmo, quel trionfo si ripetè recentemente a Trieste; di dove quella pittura era partita carica di tante speranze, dov'essa è ritornata soddisfacendole appieno e quasi oltrepassandole.

I motivi di Melecchi sono in fondo gli stessi di otto anni addietro: il paesaggio elementare, la natura morta della più semplice ma altrettanto rigorosa architettura, i motivi floreali di essenziale semplificazione. Solo le rare figure d'un tempo sono ora rigorosamente escluse.

Questa esclusione è una riprova della più controllata sensibilità, della piena coerenza dell'artista. Come Morandi, come Tosi, come tanta pittura odierna — anche a prescindere dall'astrattismo — Melecchi non sente la figura umana, meglio, essa non rientra nell'ambito della sua poetica. Questa esclusione per taluno può sembrare un limite e magari una carenza nell'umanità del pittore. Chi così concludesse, invece, si dimostrerebbe assai semplicista e superficiale. Chi potrebbe pensare poco umani o addirittura inumani un Morandi o un Tosi? Era, se mai, meno umano un Cézanne che trattava il motivo uomo come il motivo pomo. C'è un invincibile ritegno, al contrario, così in Melecchi, come in Morandi e in Tosi, dal riguardare la figura umana come un oggetto qualunque. L'uomo in loro è al di fuori e al di sopra della pittura: l'essere che pensa e che sente si trasferisce invece tutto in quella natura morta in quei fiori in quelle case in quelle montagne. L'uomo fisicamente assente penetra in pieno quelle cose che non sono poi affatto cose, oggetti, dura e impenetrabile materia, ma l'ipostasi e la rivendicazione di puri fatti dello spirito. Questi maestri rifiutano l'uomo-scorza appunto perchè hanno già scoperto la spirituale architettura del suo spirito, perchè nei loro metafisici motivi essi intendono darci, e ci danno in effetti, l'uomo-anima.

Tale è il dipingere di quel grande e religioso artista ch'è Giorgio Morandi: tale, senza voler confondere le stature, è l'indirizzo, il carattere, l'essenza della pittura di Pietro Melecchi. Delicato spirituale artista. Valerio Mariani, che tra gli esegeti del nostro giovane maestro è forse colui che più ne seppe stringere l'intimo significato, pensa di definirne il modo come « arte ritmica » e di « ricollegarla a quel dono di misura e di pause ch'è ben raro negli artisti d'oggi ». Che mi sembra ottima definizione per un artefice come Melecchi, il quale — e lo ricorda opportunamente Mariani —, pittore ma anche architetto, sa far felicemente confluire nei dipinti la duplice e parimenti ispirata esperienza.

Continua a pag. 4.

Remigio Marini

I RIBELLI DI DIO

Dopo « Cristo in K. Z. », l'editore Borla di Torino presenta in questi giorni un nuovo eccezionale volume di testimonianze: « I ribelli di Dio ». Impreziosito da una meditatissima prefazione di Reinhold Schneider: « Ci sentiamo dire continuamente: « perchè non manteniamo il silenzio su Dachau, Buchenwald, Mathausen, Ravensbruck? ». No, non dobbiamo stare zitti perchè il mondo è minacciato continuamente dal nemico e dai suoi seguaci. Abbiamo bisogno della verità di Dio e della verità del maligno. Ma devono parlare solamente testimoni validi, gli uomini che andarono incontro a Cristo ed hanno guardato il maligno « negli occhi diabolici ». Dalle prigioni, dai campi di concentramento, e dai tribunali scenderà sulla nostra esistenza una forza che ci scuoterà: non deve lasciarci come siamo; dobbiamo prendere parte alle terribili notti dei reclusi nelle celle, sui quali si era scatenato l'inferno, alla solitudine senza via d'uscita degli scoraggiati che sembravano vinti e invece sono andati incontro alla loro ultima ora da vittoriosi. Le loro fisionomie devono fissarsi nei nostri occhi in una trasfigurata inesorabilità ».

Racchiusa in questi termini sta la validità delle testimonianze di « I ribelli di Dio »: un volume che non è un'opera letteraria, ma l'angoscia stessa d'una generazione in lotta per il trionfo della verità: e l'incrollabile vitalità della fede che rinasce sull'abbiezione, e che nella miseria — lo stupendo episodio del crocifisso ritrovato nella spazzatura! — è l'unica speranza. Un libro che non deve essere letto come uno dei tanti, ma che deve « penetrare nella vita per destare una nuova vita ».

Le testimonianze raccolte nel volume sono di protestanti e di cattolici: una giusta riunione, così come unica fu la persecuzione per lo stesso ideale. E vorremmo dire che i martiri qui presentati sono i soli ad avere veramente il diritto di parlare: chè nello spirito come nella carne essi hanno sofferto, e non si può dimenticare il loro dolore. Nè trascurare che nei colloqui, nelle lettere, nei ricordi amorevoli raccolti nelle duecento pagine del volume non c'è mai una volta la parola « odio ». E' così che l'esperienza più tremenda che creatura umana possa provare — pur viva nella mente —diviene feconda di luce e corroboratrice della fede. E' così che si domina il mondo.

Albert Riesterer, parroco di Mulhausen, fu internato a Dachau nel luglio 1941. Alla madre settantaquattrenne che ne invocava la liberazione, la Gestapo rispose: « Suo figlio nelle prediche e nella condotta si è dimostrato straordinariamente nocivo allo stato ». Intanto Albert scriveva: « Sì; dappertutto c'è il Signore. Ci manifestava la sua vicinanza in tanti modi. Anche a Dachau. Lo voglio dimostrare... Egli mi stava accanto quando a Norimberga il poliziotto mi ammanettava e mi legava la mano con quella di un milite nordafricano della legione straniera. Anche al Signore avevano detto una notte: nel nome del popolo... « La comunità del popolo vi ha cacciato » furono le parole con le quali ci salutò il comandante del campo all'entrata. Poi ci cacciarono nei labirinti della notte, in un luogo indicibilmente selvaggio. Ma il tabernacolo ci fece ritrovare l'orientamento. Ora potevamo distinguere benissimo il nord ed il sud. Egli salì sulle mura e con la stessa mano che aveva placato la tempesta nel mare, squarciò le nubi, così che la luce di migliaia di stelle avvolse il nostro animo. E se il dolore era profondo come un pozzo, Egli scavava alla sua grazia sorgenti ancor più sotterranee da dove zampillavano le acque ristoratrici. Quando l'estate del 1942 riversò sui nostri corpi fame, epidemia e miseria, il sole del suo amore abbronzò le nostre anime... Avevo preparato allora una predica con i seguenti punti che sono, all'estremo, contro tutte le regole della retorica: 1) essere con Gesù è bello; 2) essere con Gesù è ancora più bello; 3) essere con Gesù è infinitamente bello. Una cosa simile naturalmente poteva crescere solo all'ombra di Dachau... Nuovamente in un'altra forma ci mostrava Egli la sua vicinanza: « Egli annichilò se stesso, prese la forma di un servo, fatto simile agli uomini e per condizione riconosciuto come uomo. Umiliò se stesso, fatto ubbidiente fino alla morte di croce » (Fil. 2, 7-9). C'erano dei preti incaricati di raccogliere i rifiuti puzzolenti del campo e dei dintorni e li trasportavano via con un potente carro dalle ruote di gomma. Se ne stavano sprofondati fino al ginocchio nel sudiciume, sudati e stanchi per il pesante lavoro, coperti di fuliggine e di cenere. Qualche volta pensavan certo anche al camice bianchissimo e al broccato d'oro che loro s'addiceva meglio, e che essi, come preti, avevano indossato ed anche ai bianchi lini ed ai vasi dorati che avevano stretto con le loro mani consacrate. A quale profondità li aveva obbligati a scendere la notte! Ed ecco il Signore avanzò verso di loro, nella sua più profonda umiliazione: gli ecclesiastici avevano anche il compito di vuotare i secchi di immondizie delle grandi abitazioni delle famiglie delle SS che erano attorno al campo. Guarda un po'! In uno di questi recipienti, sepolto sotto la cenere e la caligine, tra patate marce e avanzi di cetrioli, c'era un Crocifisso che avevano gettato via. Un braccio si era rotto e tutto il corpo era immerso nella sporcizia. Il sacerdote lo prese con rispetto e amorevolezza. A tutti coloro che gli stavano attorno morirono le parole sulle labbra... Lo nascosero sotto la giacca e lo portarono nella baracca... Che « Adoratio Crucis » fu quella che fecero poi i sette cirenei con il cuore che sanguinava...! ».

Friedrich Justus Perels disse all'amico avvocato Schulze che lo incontrò alla Wilhemstrasse di Berlino dopo l'attentato del 20 luglio 1944: « Poverino? Ma c'è un qualche cosa di meglio che morire per una buona causa? ». E alla moglie, mentre attendeva l'esecuzione dopo la condanna a morte: « Bisogna credere come Abramo, Mosè e Giacobbe e come quei personaggi del Vangelo ai quali il Signore fece qualche miracolo. Non si deve discutere con Dio. Rifugiarsi sempre in Lui, proprio quando sentiamo che le forze diminuiscono. L'indifferenza è la cosa peggiore ».

Reinhold Friedrichs ricorda, nella sua testimonianza, uno degli episodi più straordinari che siano successi a Dachau: l'ordinazione sacerdotale e la prima Messa di Carlo Leisner, « il primo e l'unico ecclesiastico che abbia ricevuto dietro il filo spinato, nel mondo disumano del campo di concentramento, questo sacramento e abbia celebrato colà la sua prima Messa ». Carlo Leisner, già duramente provato, spirò poche settimane dopo, pur liberato dal lager, nel suo paese di Cleve: « l'ultima nota del suo diario parla di amore e di espiazione come programma del suo pellegrinaggio terreno e scoppia poi nel grido di Stefano: « Benedici o Altissimo anche i miei nemici ». Carlo Leisner, il giovane eroe e santo, ha dimostrato non solo al popolo tedesco, ma a tutto il mondo che c'è ancora una gioventù che vuole appartenere a Cristo e proprio ad essa appartiene il tempo nuovo. Non c'è potenza sulla terra che possa levarsi contro questa forza dell'amore. Il suo esempio vivo ci conferma nella fondata speranza della rinascita di una Europa cristiana, di un nuovo trionfo del Cristianesimo sulla terra. Il seme più prezioso è stato sparso nei campi di concentramento. Iddio si incaricherà di farlo conoscere e farlo fruttificare il mille per uno ».

Pure di Reinhold Friedrichs è questa pagina: « C'erano nel campo di concentramento di Dachau quattromila sacerdoti. Hanno cercato in tutti i modi di farne degli apostati, dei traditori della loro fede. Li hanno maltrattati, legati, calpestati con i piedi e battuti, li han fatti soffrire la fame e poi a loro, pestati e mezzo morti di fame, hanno offerto come paga, per il tradimento a Cristo, la libertà. Uno di questi quattromila ha ceduto. Gli disse come ultima cosa: « Tu sei prete per l'eternità ». Ecco la sua risposta sconcertante: « Ma la fame! ». Questo avvenne nel 1942, quando, solo nel lager di Dachau, morirono per la denutrizione e per la fame 800 sacerdoti secolari e regolari, senza parlare dei valorosi laici. Su quattromila sacerdoti, nel secolo ventesimo, uno solo tradì il Suo Signore e Maestro ».

« Posso dire con riconoscenza », — la testimonianza è di Nanda Herbermann — « che ad ogni ora, dietro le sbarre o le mura del lager, ho incontrato la infinità della bontà di Dio... Qui in campo di concentramento si poteva imparare con esempi vivi come si soffre per difendere la fede di Cristo, per morire così come erano morti i grandi martiri del cristianesimo, magnanimi ed innocenti.

Come i grandi martiri. Paul Schneider: « Non solo ricusa il saluto mentre la colonna dei detenuti passa davanti alla bandiera con la croce uncinata, ma al mattino, durante la lettura di massime naziste sullo spiazzo degli appelli, grida parole della Scrittura. E lo fa sempre, nonostante tutte le punizioni. E quale pena ha da sopportare! Gli danno una prigione buia, è spesso battuto con un nerbo di bue, viene appeso, con le braccia alzate all'indietro, all'inferriata della finestra della sua cella. Ma tutto questo non spezza la sua forza di resistenza. Continuamente punizioni terribili, dolorosissime. Non può lavarsi, le ferite grosse come un pugno vanno in putrefazione, gli si dà da mangiare solo pochissimo e ad intervalli di tempo irregolari. Nonostante questo, annuncia di continuo la parola di Dio, in questo luogo di orribile allontanamento da Dio e di peccato, quantunque sappia quali tormenti lo aspettano. Resta fino alla fine un confessore che sommuove, che segue il suo Signore nella via dolorosa fino a che le forze non sono completamente stremate ».

Max Josef Metzger: « Il 17 aprile 1944, verso mezzogiorno, il cappellano del penitenziario gli comunicava che nel pomeriggio doveva essere decapitato. Stava scrivendo una lettera ed aveva le mani legate. Accolse la notizia tranquillo come un antico stoico, depose la matita e lo pregò di portargli il Viatico. Dopo averlo ricevuto, si sedette sulla branda esclamando: « Signore Gesù, vengo subito ». Alle tre e mezza, fu condotto sul luogo dell'esecuzione del penitenziario di Brandenburg, fiero come nei suoi giorni migliori e con il

Continua a pag. 4.

Giovanni Visentin

VETRINETTA

EURIALO DE MICHELIS, *Introduzione a Moravia*, Firenze, La Nuova Italia.

Questo saggio di Eurialo De Michelis ambisce impostare una lettura del Moravia criticamente orientata. Insomma: una «introduzione» a Moravia; che è, malgrado le molte riserve che possiamo avanzare su di lui, uno dei più interessanti e impegnati narratori d'oggi. Mi pare che il De Michelis miri, soprattutto, a sottolineare la *prepotenza* del Moravia: «la prepotenza che è il suo modo di rappresentare, o violentare, ciò che gli appare della realtà» (la realtà della società moderna: meglio, di parte di essa: forse quella più pigra: in lento e morbido sfacelo...). Una «prepotenza amara»: piena di sfiducia nel «recupero» dell'*uomo*.

Il De Michelis è stato uno dei primi a parlare criticamente (e lo ha fatto con bella chiarezza e sincerità), di Moravia. «All'arte del M. guardai sempre come a esperienza mia propria, anche nella mia originaria qualità di scrittore io stesso di cose d'arte; con quel tanto di somiglianza nella diversità, e simpatia nel distacco, che avvalora il consenso e il dissenso almeno in ciò, che non tende giudiziariamente all'uno nè all'altro, ma quasi a condurre in terza persona un proprio esame di coscienza».

De Michelis si rimette anzitutto davanti agli *Indifferenti* (1929: M. aveva poco più di 20 anni). «Che suono dà oggi?». «Che cosa ne è rimasto o caduto?». Noi diciamo che molto è rimasto di quel lontano e giovanile romanzo: un romanzo per tanti sensi precursore di certo neo-realismo (o falso neo-realismo) d'oggi. E, secondo noi, il Moravia fa male ad adontarsi quando puntiamo molte nostre simpatie su quel suo primo romanzo, così interessante in direzioni ancora oggi valide.

Eurialo De Michelis, che si vale di una larga esperienza del romanzo (si ricordino le sue strenue esplorazioni del Verga e del Dostojevski), approfondisce la germinazione dell'arte narrativa del Moravia: sì che una preparazione migliore, una più intelligente «introduzione», alla lettura del tanto discusso Moravia difficilmente si potrebbe desiderare.

CARLO MARTINI

JOYCE CARY, *Prigioniera della grazia*, Milano, Garzanti.

Un romanzo avvincente e sconcertante. Siamo, come ne *La casa delle onde*, fuori dell'ambiente coloniale che ha fornito tante trame a Cary, e come ne *La casa* siamo in piena autobiografia, perchè anche in questo nuovo romanzo si riconoscono le mille esperienze dell'A., mirabilmente attribuite e intonate alla mentalità di una donna singolare, e ai molti personaggi che la circondano. Tutti costoro partecipano in qualche modo di una *grazia*, tutti hanno dunque una ragione da far valere, lealmente riconosciuta dallo scrittore; ma tutti hanno una loro goffaggine, una presunzione, una dannazione intima, e tante probabilità d'errore, che forse Cary vede meglio delle ragioni. Donde alcuni ardimenti e spudoratezze che si potrebbero definire sperimentali, ma che in ogni modo non debbono e non possono infirmare il valore di tutta l'opera, anche perchè non si scorge in essi il compiacimento deteriore che li renderebbe spregevoli. Cary ha dato un vasto campionario di miserie umane e una ricca antologia di sofismi adottati dall'uomo per nobilitare queste miserie: in ciò si può riconoscere un pessimismo non lontano dalle più nobili convinzioni religiose (la religione ha una parte assai importante nel libro, e non tutta negativa). Ma ha dato anche un campionario altrettanto vasto delle spinte vitali onde l'uomo si trova implicato in azioni e pensieri che solamente la più rigorosa disciplina morale potrebbe avviare e contenere. In mancanza di essa, anche la sua protagonista è un'eroina negativa, una donna che rasenta la mostruosità proprio quando vuol farsi credere più piatta e normale. Probabilmente il contenuto simbolico e mitico del romanzo darà luogo a studi serissimi; ma sembra che si possa diffidare subito di tutta l'impostazione morale. Viva invece e non deperibile appare la rappresentazione storica e psicologica di un'età, di certe attività, di alcune classi politiche e di moltissimi tipi umani, che brulicano in pagine affollatissime ma perfettamente ordinate in una visione analiticamente precisa e sinteticamente esemplare.

Parecchi decenni di vita politica e nazionale dell'Inghilterra sono veduti attraverso i ricordi della moglie di un uomo politico di primaria importanza, idolatrato e odiato, spregevole e affascinante, ma non più nobile o ignobile di tutti coloro che lo circondano. E' l'epopea di una decadenza che Cary, scrittore sociale di origini assai spinte, vede tuttavia non senza amore e comprensione, perchè in lui non predomina la presunzione del politico che creda di saper tutto rinnovare, ma la modestia pur mordace del pensatore morale, convinto che la fisiologia dell'uomo non sia all'altezza della sua filosofia, e che insomma il problema non sia di rinnovare, ma di dedicarsi finalmente ad attuare la Legge, che già esiste. A questo punto, confesseremo di non aver capito se Cary voglia concludere che, in conseguenza del peccato originale, l'uomo è condannato a questa perpetua disuguaglianza tra affetto e senno: bestiale e divino. Ma, pietra ed acciaio, quest'uomo sprizza tuttavia scintille per urti intimi ed esterni, che anche in Cary, come negli autori più dotati di spiritualità, suscitano incendi d'amore e ceneri di delusione, in un ciclo perenne.

P. Z.

JEAN HOUGRON, *Morte di frodo*, Milano, Garzanti.

In una precedente vetrina ci occupammo del *Sole nel ventre*, il primo romanzo del giovane scrittore francese Jean Hougron tradotto in Italia: a pochi mesi da quell'esordio fortunato (il libro si avvia alla terza edizione), esce, sempre da Garzanti e nell'ottima e mordente traduzione di Roberto Ortolani, *Morte di frodo*.

Anche *Morte di frodo* è un romanzo dall'andamento (e all'apparenza) avventuroso, e come l'altro si svolge tra le paludi indocinesi: paesaggio quanto mai suggestivo e oggi al centro dell'attenzione internazionale. L'Hougron, avendoci vissuto per anni, è riuscito a rendere il fascino di quel mondo e in certo senso a impossessarsi della chiave per capire o interpretare la particolare mentalità di quegli abitanti, soprattutto femminili. Come nel precedente libro, il personaggio principale maschile è francese e quello femminile indigeno: come Lastin del *Sole nel ventre*, Paul Horcier è una specie di *raté* portato a immischiarsi in faccende poco pulite e a commettere il male quasi spinto dagli avvenimenti, e da una sua debolezza morale, più che volontaria. E potrebb'essere interessante cogliere quanto questo tipo di personaggio sia caro al cinema e alla narrativa francesi, e come l'Hougron sappia, anche per l'aiuto dell'insolita cornice in cui lo inserisce, rinnovarlo e rendercelo più credibile, veramente restituito a una sua funzione di eroe. Forse in *Morte di frodo* lo scatto delle vicende rischia d'apparire in qualche momento troppo meccanico, e la scrittura di diventare troppo cronachista: ma son passeggieri sbandamenti. E se il narratore è colui, in definitiva, che deve narrare fatti e casi altrui (sembrerebbe una definizione anche troppo lapalissiana — eppure quanti errori e quanti equivoci è costata a certa nostra narrativa nutrita di memoria!), l'Hougron è in possesso più che legittimo di tali requisiti, e nella giovane narrativa francese che ancora si dibatte in esperimenti infruttuosi o tenta nuove formule e strade, senza che qualche nome importante sia saltato fuori (forse indicheremmo Marceau e la Rolin), Jean Hougron a trent'anni è già romanziere che può ritenersi soddisfatto delle opere date e del lavoro compiuto: e il successo che riscuote non è immeritato, il pubblico è più sensibile di quanto generalmente si creda.

MICHELE PRISCO

OMERO, *Odissea* VII, (a cura di O. Specchia), Firenze, Vallecchi.

Nella «Biblioteca di classici greci e latini» autorevolmente diretta da Alessandro Ronconi appare questo VII libro dell'Odissea a cura di Ottorino Specchia: semplice, lineare, chiaro nel commento, nelle note esegetiche e critiche. Ci piace qui in particolare porre in rilievo la sobria introduzione, garbata e modesta come quelle di certi testi antichi che ponevano l'accento sugli elementi essenziali del testo quel tanto che bastasse all'evidenza e alla comprensione: ogni elemento analitico è infatti soppresso o chiuso entro il breve respiro di un accenno. Ma nuova (almeno in testi dedicati alle scuole) è quella presentazione di Odisseo, che è sì l'eroe avventuroso caro ai giovinetti e alla memoria dei nostri anni lontani, ma appare anche come velato di tristezza e drammaticità. A tal proposito ogni episodio (il ricordo della terra natia) come ogni rilievo poetico (l'insistenza in meno di sessanta versi sul motivo della sofferenza) sono messi a buon frutto sobriamente dal commentatore: è una buona via che lo Specchia ha appena accennato e che sviluppata entro le file di tutto il poema omerico potrà dare nuove e più moderne conclusioni. Ne esce un Odisseo meno tradizionale e più virgiliano, che a tratti scopre l'immagine trepidante e nascosta del critico.

ALDO VALLONE

GENEVIEVE DUHAMELET, *La vita e la morte di E. De Guérin*, Roma, Belardetti.

Segnaliamo, qui uniti, tanto la biografia della nota scrittrice francese Duhamelet, quando il saggio della Lombardi, perchè non solo si rivolgono allo stesso personaggio, ma anche perchè ci sembra che, sostanzialmente, concordino nelle conclusioni, se pure la prima vi giunga unicamente attraverso l'esposizione narrativa, mentre nella seconda si mettono in vista piuttosto le tendenze alla costruttività critica.

Comunque, ripetiamo, le conclusioni dei due interessanti libri fanno vertice sul tema dell'amicizia, che Eugénie De Guérin intendeva e praticava in modo tanto esemplare, ciò che voleva dire, insomma, l'aderenza piena e integrale di un'anima alla legge cristiana. La specialità sua - esprimiamoci pur così — consisteva nella incantevole semplicità di andatura su quella via. In quella donna si realizzava quell'umanesimo cristiano, di cui oggi si teorizza troppo astrattamente.

La fervida e pittoresca rievocazione delle Duhamelet e le pagine di critica psicologica dovute alla Lombardi, giungono in un momento propizio alla diffusione della fama di Eugénie De Guérin in Italia, dove studiosi e appassionati, come la limpida traduttrice Grazia Maccone e quell'ingegno vibrante che è Dinamo Cardarelli, hanno fatta loro la causa della «Amitié Guérinniènne», sodalizio internazionale che funziona a Tolosa e dal 1933 pubblica un proprio bollettino trimestrale di resoconti e di propositi.

Ma il saggio della Lombardi si sofferma anche a delineare la figura di Maurice De Guérin, caratterizzando i momenti più importanti della sua vita — come, del resto, fa pure la Duhamelet —, ma soprattutto fissando i motivi essenziali della sua arte poetica, che fu arbitrariamente valutata da George Sand, per trovare, poi, migliore chiarificazione — sebbene non in tutto — ad opera di Barbey D'Aurevilly e di Tributien, proprio un secolo fa. E proprio il prossimo anno ricorrerà il terzo cinquantenario della nascita di Eugénie.

ARMANDO ZAMBONI

ERNST VON SALOMON, *Io resto prussiano*, Milano, Longanesi.

Al famoso «questionario» distribuito a tutti i tedeschi dal *Military Government of Germany*, Enrst von Salomon ha riposto con un volume, questo, di 882 pagine. Libro di vivissimo interesse. Tedesco-prussiano al cento per cento, von Salomon risponde al «questionario» in una forma a volte cinica, a volte ardita: sincerissima sempre. Ne è risultato un'opera singolare di storia contemporanea, che non tace su nessuno degli argomenti «proibiti» e non risparmia aspre critiche ai provvedimenti politici degli «alleati». Nessuno aveva mai osato essere, nei confronti dei vincitori, così sincero. E' un libro potente. Che fa seriamente meditare sulla realtà della non doma Germania d'oggi. («Io sono prussiano. I colori della mia bandiera sono il nero e il bianco. Essi annunciano che i miei maggiori morirono per la libertà ed esigono da me che, non soltanto quando splende il sole, ma anche nei giorni scuri, io resti prussiano»).

Titolo originale *Der Fragebogen*. Tradusse Pietro Gerbore.

C. M.

LUIGI VITA, *L'anima che parla*, Messina, Ed. Faro.

Luigi Vita, il quale dirige la rivista *Battaglia Letteraria*, ha iniziato con il titolo significativo *L'Anima che parla*, Pegaso, Collana di critica, una serie di quaderni in cui raccoglierà, di volta in volta, i suoi saggi più impegnativi sui poeti italiani del nostro tempo. Nella prefazione a questo primo volume, dedicato a Vincenzo Cardarelli, Federico De Maria e Lionello Fiumi, il Vita spiega le ragioni che l'hanno indotto a iniziare il suo lavoro critico senza seguire una precisa metodologia, al di fuori e al di sopra di qualsiasi pregiudizio estetico: «Lo scopo di quest'opera divisa in quaderni è unilaterale e semplicissimo: brevi saggi, profili, ovvero sintetica esamina in quadri più o meno concentrati, di poeti la cui anima sa parlare di cose belle su un terreno di soddisfacenti passioni».

Il Vita afferma che «di fronte all'arte poetica non esiste alcuna scuola». Affermazione quanto mai azzardata, perchè non si può assolutamente negare la formazione di correnti, tendenze e scuole estetiche nella storia della letteratura e della poesia, in tutti i tempi e in tutti i Paesi, che, a seconda delle condizioni morali e spirituali di una società o di una cultura, assumono determinati indirizzi e significati o si prefiggono precisi scopi, in ribellione a precedenti atteggiamenti o come promessa a successivi e sperabili sviluppi. Tutti questi stimoli, fermenti, elementi, che la critica ha il compito di vagliare e di approfondire con gli strumenti più appropriati ad un'indagine obiettiva, che il tempo poi svuota di ogni punta polemica, formano, in definitiva, i fattori essenziali, la somma più alta di una civiltà delle lettere da consegnare alla storia.

Apprezziamo, ad ogni modo, le intenzioni del Vita, che, nel vivo di una polemica, fra ermetismo e realismo lirico, cerca — ove è possibile trovare — solo la poesia, che non si può imprigionare nei lacci di una determinata corrente, ma che, se è autentica, trova sempre lo slancio e la forza per innalzarsi a durare oltre le pure e aride ragioni estetiche.

Sotto questo punto di vista, l'opera del Vita è meritoria e attendiamo con vivo interesse gli sviluppi della sua indagine critica sugli autori più rappresentativi della poesia italiana del nostro tempo, senza alcun pregiudizio di tendenza.

Questo primo quaderno è già un felice avvio. Cardarelli, il compianto De Maria e Fiumi sono esaminati con imparzialità. Di ognuno è offerta un'immagine quanto mai viva ed essenziale, con citazioni esemplificative di altri autori e personali giudizi critici, quasi sempre azzeccati, che inquadrano chiaramente la figura dei tre poeti nel clima lirico del nostro tempo inquieto.

ENOTRIO MASTROLONARDO

STUDI MEDIOLATINI E VOLGARI, Bologna, Libreria Antiq. Palmaverde.

Nelle stesse settimane del primo fascicolo della rivista «Filologia Romanza», diretta da Salvatore Battaglia — della quale è stata data opportuna notizia in «Idea» —, hanno cominciato le pubblicazioni anche i sudddetti «Studi», a cura dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Pisa e sotto la direzione di Silvio Pellegrini.

La rivista, che intende per ora apparire con un volume annuale, si presenta, oltre che in un'accurata ed elegante veste tipografica, di eccezionale interesse per gli studiosi del campo di ricerche alle quali essa è dedicata, grazie alla serietà che caratterizza i lavori di questo primo volume. Fedele alla lettera e allo spirito del titolo prescelto per la raccolta, il direttore di essa vi ha infatti incluso trattazioni che spaziano per l'ampio giro di orizzonti della cultura dall'alto medioevo ai secoli vicini a noi, nell'ambito del mondo neolatino. Assistiamo a un'interessante indagine sulle fonti del teatro sacro del medioevo, con particolare riferimento a Paolino d'Aquileia, dovuta a Giuseppe Vecchi; a un esame di una poco nota redazione in prosa del nostro *Aspramonte* trecentesco, da parte di Marco Boni; a un arricchimento di notizie e a un approfondimento di valutazioni di problemi franco-provenzali in lavori, oltre che ancora di Marco Boni, di Guido Favati e di Silvio Pellegrini, il quale in altro saggio, esamina, da quel paziente, scrupoloso e apprezzato iberista qual'è, «due poesie d'Alfonso X», il grande re poeta castigliano della *Cantigas de Santa Maria* di lingua galiziano-portoghese (alla penisola iberica riporta, nel volume, l'autore della presente nota con una ricerca sulla posizione di Calderón nella polemica settecentesca intorno agli «autos sacramentales»); mentre, fra gli altri collaboratori, Giovan Battista Pellegrini mette al corrente dello stato attuale degli studi riguardanti il ladino centrale, con ampi contributi al perfezionamento dei risultati delle lunghe ricerche intorno alla complessa questione dei dialetti ladini dell'Alto Adige e del Cadore.

Questa rivista e «Filologia Romanza» meritano il benvenuto fra noi, anche perchè, di fatto, pubblicazioni periodiche del genere non abbondano in Italia: esse, dal loro primo numero, dànno bene a sperare perchè si abbrevi la distanza fra il nostro paese ed altri (anche non neolatini) per questi studi.

G. C. ROSSI

CLAUDE SALVY, *Linguaggio dei fiori*, Milano, Corticelli.

Le nostre nonne, le nostre zie amavano i volumi (magari ricoperti di velluto) che narravano il *linguaggio dei fiori*. Sono libri certo, per noi, oggi, irrimediabilmente impolverati. Eppure i *fiori* (la loro storia, la loro mitologia, i loro significati) sono, anche nella cortese era atomica un tema gentilissimo. E questo volume del Salvy è veramente una dolce, riposante, utile lettura. Ecco i capitoli: *I fiori attraverso i tempi — Il linguaggio dei fiori — Il galateo dei fiori — Il modo di conservare i fiori e le piante;* e qualche altro capitolo in minore. Il volume termina con una piccola antologia dei fiori: Ronsard, Chateaubriand, Colette, Gauthier, Proust, De Musset, Dumas, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, Valéry, Victor Hugo, Lamartine, Gide, ecc.

Nitida edizione. Illustrata con eleganti disegni.

C. M.

GAETANO MONTELEONE, *Saffo, Ibico, Archiloco, Alcmane, Teognide, Catullo*, (traduzioni), Reggio Calabria, «Piccolissimo»

All'insegna del *Piccolissimo* è uscito ora un altro volumetto degno di attenzione: queste traduzioni di cinque elleni e di un latino che avevano la voce d'oro: il respiro immortale.

Da *Ibico*: «A primavera, l'orto delle vergini, — puro, irrigato dalle acque dei fiumi - i cotogni e i granati - fioriscono, e le viti - dentro le fresche ombre delle foglie. - Eros a me una tregua - mai dà stagione alcuna. - Ma come il tracio vento balenante - di fulmini, ecco irrompendo da Cipride - oscuramente arso di passioni - già dalla fanciullezza tiranneggia - spietato i miei pensieri».

Sono traduzioni molto gentili: educatissime.

C.

Esami universitari

Continuazione dalla pag. 1.

le scuole, di ogni ordine e di ogni grado, sono gravate da troppo più materie delle strettamente necessarie).

Oppure, si sa che ci sono professori sordi ad ogni senso del dovere? Ebbene, anzichè involgere nell'accusa, nella deplorazione, nella umiliazione — indiscriminatamente — tutti i professori, si richiamino all'ordine — discriminatamente — gli inadempienti e, se non basta il richiamo, si puniscano e si destituiscano.

Certo, finchè i concorsi universitari si faranno come a volte — non rare — si vedono fare; e finchè i provvedimenti ministeriali invocati varranno solo a punire gli onesti e a lasciare impuniti i disonesti, la scuola sarà sempre più avvilita e invilita, cioè tradita.

Perciò chi può provvedere, provveda. E provveda bene, e in tempo.

Alberto Chiari

Pietro Melecchi

Continuazione dalla pag. 3.

Anche noi vediamo precipuamente in Melecchi il colore architettonico: ben consci d'altra parte che ogni più felice definizione non potrà mai dare d'un artista che la generica fisionomia, mai l'intima irripetibile poesia.

Quello che più ci sorprende nei dipinti del nostro artista è che la realtà non è mai elusa, e d'altra parte nulla dell'episodico e trito vero appare mai in quel suo rigore quasi astrale. E non è pittura metafisica: nel senso cioè del primo Morandi o del primo De Chirico; nella pittura metafisica la realtà diventa gioco rarefatto d'intellettualistica contemplazione. In Melecchi i monti restano apprensibili come monti, le mele come mele, e come fiori i fiori. E insieme la loro fisicità si concentra, si purifica, diventa esemplare ed essenziale: la forma si decanta in architettura cristallina, lo spazio in limpida atmosfera, il colore in gemmea trasparenza. Un colore giocato sempre sui semitoni, su smorzate gamme, su penombra di sottile splendore. Pittura sintetica, pittura di allusioni ma non di astrazioni: poesia di spirituale ma anche sensuoso colore, penetrato di altrettanto spirituale e sensuosa geometria.

Remigio Marini

I ribelli di Dio

Continuazione dalla pag. 3.

volto splendente. Come un tempo Tommaso Moro che egli venerava tanto, posò sorridente il capo sul ceppo. Le sue ultime parole furono: «Padre, nelle tue mani raccomando lo spirito mio». Un poliziotto dichiarava poi ad un conoscente: «Durante tutta la mia carriera non ho mai visto uno morire così».

Queste le testimonianze di «I ribelli di Dio»: pagine da meditare con cuore riverente: «In catene eravamo noi tutti; pochi furono vincitori in catene. Ma forse essi hanno vinto per tutti».

Giovanni Visentin

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma